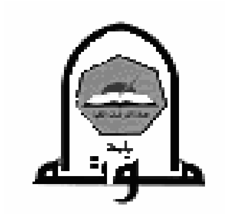


جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

جماليات اللغة الشعرية
دراسة في ديوان راشد عيسى

إعداد الطالبة
شهيرة حمد المراحلة

إشراف
الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

المشرف المشارك
الأستاذ الدكتور خليل الرفوع

رسالة مقدمة إلى كلية الدراسـات العليـا
استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابـها

جامعة مؤتة, 2015

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
College of Graduate Studies



جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالبة شهيرة حمد المراحلة الموسومة بـ:

جماليات اللغة الشعرية دراسة في ديوان راشد عيسى

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة / أ.د. خليل عبدسالم الرفوع		٢٠١٥/٠٣/٢٩	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد علي الشوابكة		٢٠١٥/٠٣/٢٩	عضواً
د. طارق عبدالقادر المجالي		٢٠١٥/٠٣/٢٩	عضواً
د. محمد سليمان السعودي		٢٠١٥/٠٣/٢٩	عضواً

عميد الدراسات العليا

د. علي الضمور

جامعة مؤتة - كلية الدراسات العليا

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail:
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي: ٦١٧١٠
تلفون: ٠٣/٢٣٧٢٣٨٠-٩٩
فرعي 5328-5330
فاكس 375694 ٠٣/٢
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى الروح التي لم تفارقني لحظة.

إلى روح والدي رحمه ا

إلى أمي الصابرة أطال ا في عمرها.

إلى زوجي الحبيب.

إلى نور حياتي أولادي، يزيد، ومحمود، ونبراس، وسوزان.

شهيرة المراحلة

الشكر والتقدير

الحمد   الذي له الشكر على ما أتم لي هذه الرسالة، وعلى ما أتم لي هـذه المسيرة العلمية، فهو وحده الذي يعين عبده على ما يحل به، وله وحده الشكر علـى توفيقه وامتنانه.

والشكر تالياً لأستاذي ومشرفي على هذه الرسالة الأستاذ الـدكتور: سـامح الرواشدة على ما ساهم به في إخراج هذه الدراسة على الصورة الأمثـل، والهيئـة الأكمل، فما ادخر من جهده جهداً، وما قصر في معروف، فله الشكر الجزيل علـى ما تكرم به من عون ومساعدة، وإني أسأل ا   العزيز القدير أن يجزيه خير الجزاء على ما بذله من جهد معي.

كما لا يفوتني أن اشكر الأساتذة الكرام، والعلماء الأجـلاء أعـضاء هيئـة المناقشة على ما كابدوه من عناء قراءة هذه الرسالة وتنقيحهـا، وإخراجهـا علـى وجهها الصحيح، فلا شك أن ملحوظاتهم ستكون محط عنايتي، ومكان اهتمـامي، إذ من الأهمية بمكان عندي أن تخرج هذه الدراسة على أكمل صورة.

وأخيراً فإني أتقدم بالشكر الجزيل لجامعة مؤتة الحبيبة إلى قلوبنا جميعاً على ما نهلنا فيها من العلم والمعرفة، وعلى ما تتلمذنا فيها على أيدي أساتذتها الكرام.

شهيرة المراحلة

فهرس المحتويات

الملخص

جماليات اللغة الشعرية

دراسة في ديوان راشد عيسى

شهيرة حمد المراحلة

جامعة مؤتة، 2015م

تتناول هذه الدراسة الحديث عن جماليات اللغة الشعرية عند واحد من أبرز شعراء الأردن المعاصرين، ألا وهو الشاعر راشد عيسى، وذلك انطلاقاً من أهمية دراسة هذه اللغة الشعرية، ومحاولة للوصول إلى مكونات الشاعر الداخلية التي تظهر في عناصره الشعرية، علاوة على التعمق في طبيعة المكون الجمالي لدى الشاعر راشد عيسى من خلال عناصر الشعرية لديه.

ومن هنا فإن هذه الدراسة تبحث في الفصول الآتية:

المدخل: ويتناول فكرة الشعرية من حيث مفهومها وحدودها، وذلك لأهمية ذلك في دراسة الملامح الشعرية لدى الشاعر راشد عيسى.

الفصل الأول: ويتناول الحديث عن جماليات المعجم الشعري، وذلك من خلال البحث في العلاقات بين وحدات الكلام المختلفة، في جوانب الحقول الدلالية، والبحث في شعرية المفردات من حيث الاختيار الأفقي والعمودي، فإن لهذه العناصر المعجمية دورها في خلق عناصر الشعرية لدى الشاعر.

الفصل الثاني تناول الحديث عن جماليات الانزياح، وذلك من خلال عرض لأبرز صور الانزياح التركيبي، والدلالي، والإسنادي، وبيان تلك العلاقات اللامألوفة التي واءم بينها الشاعر، وتوضيح مكونات تلك العلاقات اللا مألوفة، للوصول إلى فنية الصورة الشعرية عند الشاعر.

الفصل الثالث: تناول الحديث عن جماليات المفارقة الشعرية، وذلك من خلال الحديث عن شكل تلك المفارقة في العناوين، والمفارقة حين تكون مهيمنة على النص الشعري كاملاً، ومن ثم الحديث عن المفارقة وعلاقتها ببنية القصيدة، كما تناول هذا الفصل توضيحاً لأهمية تلك المفارقة في خلق الصورة الشعرية لدى الشاعر، وتناول البحث عدداً من النماذج الشعرية التي تمثل نمطاً من أنماط المفارقة لدى الشاعر.

أما الفصل الرابع: فتناول الحديث عن جماليات التناص، وعلاقة هذه الآلية الشعرية ببنية النص من حيث الإبقاء على بنية النص الأدبي، أو تكسير تلك البنية، ومن ثم الحديث عن دور التناص الموسيقي في خلق الإيقاعات الداخلية والخارجية.

Abstract

The aesthetics of poetic languageStudy in the writings of Rashid Al Issa

Shaheera Hamad Al-Marahleh

Mu'tah University, 2015

This study deals with the aesthetics of poetic language for one of the most prominent and contemporary poets of Jordan's, namely the poet Rashid Al Issa, due to the importance of studying this poetic language, and trying to getting to the internal secrets of the poet that appear in his elements of poetry, as well as going deeper into the nature of the aesthetic component of the poet Rashid Al Issa through the poetic elements that he has.

Hence, this study examines the following chapters:

The entrance deals with the idea of poetry in terms of its concepts and borders due to the importance of that in the study of poetry features for the poet Rashid Al Issa.

The first Chapter deals with the aesthetics of poetic lexicon through research in the relationships between the different units of speech, in the aspects of the semantic field, and the research in the poetic vocabulary in terms of the horizontal and vertical selection, since these new lexical elements have their role in creating the poetic elements of the poet.

The second Chapter deals with the aesthetics of displacement, through the presentation of the most prominent images of structural, semantic, and referential displacement and demonstrating those unfamiliar relationships that the poet matched, as well as clarifying the components of those non-familiar relationships in order to gain access to technical poetic image of the poet.

The third chapter talks about the aesthetics of the paradox of poetry, by talking about the form of that paradox in the titles, and the paradox when it is dominant on the poetic text in total, and then there was a discussion about the paradox and its relationship to the structure of the poem.This chapter also dealt with an explanation of the importance of such paradox in creating the poetic image of the poet. The research addressed a number of poetic models that represent a certain style of paradox of the poet.

The fourth chapter addressed the aesthetics of intertextuality, and the relationship of this poetic mechanism with the structure of the text in terms of maintaining the structure of the literary text, or breaking that structure, and then talking about the role of musical intertextuality in creating the internal and external rhythms.

المقدمة:

نشأ الشعر في الأمة العربية ليكون ديوانها الذي تحفظ فيه أحداثها، وتسجل ما يجري معها من وقائع فيه، علاوة على ما امتاز به الشعر من موسيقى غنائية تقود العرب إلى التغني بالأمجاد، والطرب بما حققوه من إنجازات في حياتهم اليومية، فالشعر سجل كبير لما عرفته الأمة العربية من أحداث جسام، ووقائع عظام، وهو ملاذهم الذي يلوذون به إذا اشتدت عليهم الأزمات العاطفية والنفسية، وكان لا بد للمرء أن يصف ما يعيشه من هموم وحسرات، وزيادة على هذا كله فقد كان الشاعر ذا حظوة كبيرة لدى المجتمع العربي، إذ كانت القبائل العربية تدق الطبول، وتحتفل إذا ما نبغ لديها شاعر يقول بأمجادهم، ويخلد ذكرهم.

ومسيرة الشعر العربي تكاد تكون واضحة المعالم لدى المتتبع لها، سوى ما يكتنف بعض نواحيها من الغموض والضبابية، غير أن هذا الغموض وتلك الضبابية لا تشكل حاجزاً منيعاً، وسداً صلباً أمام تتبع هذه المسيرة الشعرية بما اكتنفها من تطورات، وما أحاط بها من تأثر وتأثير داخل المنظومة الأدبية العربية من جهة، والمنظومة الأدبية المحيطة بها من جهة أخرى.

والشعر الحديث حلقة متصلة بما سبقها من حلقات الشعر العربي المتتابع عبر القرون والعصور، وهو في بعض نواحيه مزيج من التأثيرات والتأثرات التي تلقفها شعراؤنا المعاصرون، وأخذوا يشعلون جذوة هذا الفن الأدبي ذو المكانة الكبيرة والمرموقة لدى العرب عامة، غير أن الشعر الحديث تعرض لموجات كثيرة من التأثير الخارجي، منها ما كان متصلاً بالجانب الموسيقي كالأوزان والقوافي، ومنها ما كان متصلاً بجانب الشكل العام للقصيدة ومسألة عمود الشعر، وأخرى اتصلت بنواحي القصيدة الشكلية إذ ظهر شعر التفعيلة في منتصف القرن العشرين، علاوة على ما كان من ثقافة الشعراء الموسوعية، واطلاعهم على الأدب العالمي، ومن ثم محاولة إبراز بعض معالم ذلك الأدب العالمي في أشعارهم، والتجديد قدر ما أمكنهم ذلك في هيكلية القصيدة العربية وموضوعاتها.

ولم تختلف رسالة الشعر العربي منذ القدم، إذ هو السجل الحافل بالأحداث والحوادث التي تمر بالشاعر، وهو من أقدس الرسالات الأدبية التي سايرت عصور

العربية المختلفة، فالشاعر الحديث لا ينخلع من جسد الشعراء عموماً، وجسد الشعراء المحدثين خصوصاً، بل هو جزء منهم، وركن من أركان ذلك البناء الأدبي الفسيح.

وثمة عناصر كثيرة تستحق من الباحثين الوقوف عندها من أجل الإطلاع على طبيعة مسيرة الشعر العربي الحديث، كما أنها تشكل نماذج شعرية تكشف عن مكونات الشاعر ومخزونه الأدبي الذي يغترف منه أشعاره ومعانيه، ولكن عملية دراسة الشاعر وأعماله الشعرية تأخذ جانباً مغايراً للطريقة التقليدية التي أصلاً نظمت بها دواوين الشعراء، وذلك حسب موضوعاتهم الشعرية، بل إن دراسة الشعر الحديث تستوجب على الباحث الوقوف عند مكونات القصيدة الموضوعية، والاطلاع على وحدتها الموضوعية والعضوية، وبيان فضاءات الشعرية لدى الشعراء، وتوضيح مواطن التأثر بالموروثات الثقافية والشعبية والأدبية المختلفة، والإطلاع على مستوى شعرية الشاعر، وزيادة على ذلك كله توضيح طريقة الشاعر نفسه في تناول اللغة والمعاني والصور المختلفة، وإظهار نواحي الانزياح المتعددة في شعره.

وانطلاقاً من هذا كله فقد جاءت دراستي هذه لتتناول شاعراً أردنياً معاصراً امتاز بروحه الشعرية النفاذة، وصوره الإبداعية الخلاقة، وموضوعاته الملامسة للهم الأدبي عامة والشعري خاصة، وهو الشاعر راشد عيسى.

تتمثل أهمية هذه الدراسة في أنها تكشف عن ملامح الشعرية والانزياح والتناص والتناسق المعجمي في شعر واحد من أبرز الشعراء المعاصرين في أدبنا الأردني خاصة، والأدب العربي عامة، وهو يمثل حلقة من حلقات الشعراء العرب المترابطة، علاوة عما اكتناه ما وراء النص الشعري، ومحاولة الوصول إلى أعماق المعنى من خلال العناصر السطحية الظاهرة.

وتتمثل مشكلة الدراسة في أنها تحاول أن تجيب على الأسئلة الآتية:

- ما هي طبيعة العلاقات المعجمية في شعر راشد عيسى؟
- ما أبرز نواحي الانزياح في شعره؟
- كيف كان تأثر الشاعر بالموروثات الثقافية من خلال تقنية التناص؟
- ما عناصر الشعرية النفاذة في شعره؟

وتهدف هذه الدراسة إلى إبراز مستويات الشعرية في شعر راشد عيسى، كما أنها تتناول معجمه الشعري بالبحث والتقصي، علاوة على الكشف عن ملامح الانزياح في شعره، وما تأثير ذلك الانزياح ودوافعه لدى الشاعر، وزيادة على ذلك فإن هذه الدراسة تكشف لنا عن طبيعة الموروثات الثقافية لدى الشاعر، وإمكانية توظيف هذه الموروثات والتأثر بها، مما يعرف في أدبنا الحديث بالتناص.

ومن هنا فإن المنهج الذي تتبعه هذه الدراسة يتلخّص بالمنهج الوصفي التحليلي القائم على أساس التعمق في تحليل عناصر الملاحظات الاستقرائية التي حصلتُ عليها من خلال قراءاتي في دواوين الشاعر راشد عيسى، مع الأخذ بعين الاعتبار اللجوء إلى بعض المناهج البحثية الأخرى التي من شأنها أن تساعد في عملية التحليل كالمنهج الجمالي، والمنهج الاجتماعي.

ومن هنا فقد قُسمت الدراسة إلى ما يلي:

المقدمة: وتتناول الحديث عن عنوان الدراسة، وأهميتها، وأسئلتها، وهدفها، والمنهج المتبع فيها، وبيان لمخطط سيرها.

المدخل: ويتناول فكرة الشعرية من حيث مفهومها وحدودها، وذلك لأهمية ذلك في دراسة الملامح الشعرية لدى الشاعر راشد عيسى.

الفصل الأول: ويتناول الحديث عن جماليات المعجم الشعري، وذلك من خلال البحث في العلاقات بين وحدات الكلام المختلفة، في جوانب الحقول الدلالية، والبحث في شعرية المفردات من حيث الاختيار الأفقي والعمودي.

أما الفصل الثاني فقد تناول الحديث عن جماليات الانزياح، وذلك من خلال عرض لأبرز صور الانزياح التركيبي، والدلالي، والإسنادي في أشعار راشد عيسى.

أما الفصل الثالث: فتناول الحديث عن جماليات المفارقة الشعرية، وذلك من خلال الحديث عن شكل تلك المفارقة في العناوين، والمفارقة حين تكون مهيمنة على النص الشعري كاملاً، ومن ثم الحديث عن المفارقة وعلاقتها ببنية القصيدة.

أما الفصل الرابع: فتناول الحديث عن جماليات التناص، وعلاقة هذه الآلية الشعرية ببنية النص من حيث الإبقاء على بنية النص الأدبي، أو تكسير تلك البنية، ومن ثم الحديث عن دور التناص الموسيقي في خلق الإيقاعات الداخلية والخارجية.

وأُتبعت الدراسة بخاتمة وثبت للمصادر والمراجع التي تناولت الموضوع.

ولا شك أن دراسة كهذه تتناول شاعراً من ألمع شعراء الأردن المعاصرين تعتمد اعتماداً كبيراً على دواوينه الشعرية، كما استفدتُ من مقابلة هذا الشاعر شخصياً، مما ساعدني في قراءة شخصيته الشعرية، ومعرفة مكنوناته الداخلية التي تعين كثيراً في فهم النص الشعري.

وأخيراً أسأل ا الحي القيوم أن يكتب في هذه الدراسة النفع والبركة، وأسأله تعالى أن يتقبلها في ميزان حسناتي، والحمد رب العالمين.

مدخل:

لا بد لي قبل أن أشرع بالحديث عن جماليات اللغة الشعرية عند الشاعر راشد عيسى لا بد لي أن أتبين بعض الأمور النظرية التي تتعلق بالشعرية كمنهج ظهر في الدراسات الأدبية في العقود الأخيرة، لذا فإن الحديث في هذا المدخل سينصب عن الشعرية من حيث مفهومها وحدودها.

لقد جاءت الشعرية إلى الأدب بعد منهج أدبي آخر وهو المنهج البنيوي، وهذا المنهج ـ أي الشعرية ـ قام على أسس علمية دفعت الباحثين والنقاد إلى أن يرمقهم شيء من التفاؤل في حقل الدراسات النقدية بعد الإخفاقات التي توالت منذ القرن التاسع عشر حول الوصول إلى منهج علمي متكامل يستطيع من خلاله الناقد أن يقف موقفاً محدداً تجاه النصوص الأدبية، من ناحية، علاوة على مقدرته للوصول إلى أسس علمية يحتكم إليها في نظرته النقدية لتلك النصوص الأدبية التي يتشوف إلى نقدها نقداً علمياً[1].

مفهوم الشعرية:

لقد أثار هذا المصطلح جدلاً كبيراً في الأوساط الأدبية سواء منها العربية أم الغربية، خصوصاً في نواحي تحديد المصطلح، وبيان مفهومه، والوصول إلى الآليات التي تحدده[2]، فهو مصطلح مثير للجدل عموماً، وإن كنا سنورد بعضاً من تلك المفاهيم التي ذكرها العلماء في ميدان الشعرية.

يعد طودوروف من أبرز المتحدثين عن الشعرية، ونجده قبل أن يضع تعريفاً دقيقاً لهذا المفهوم ينطلق من الرؤية العامة التي تؤثر في مفهوم الشعرية، فهو يبين أننا حين نريد أن نفهم الشعرية فإن علينا أن ننطلق من رؤية عامة للدراسات الأدبية، وهذه الرؤية العامة تمثل العناصر المهمة في تحديد الشعرية، علاوة على أنه يبين أن هناك اتجاهين يمثلان النظرة إلى النص الأدبي، أما الاتجاه الأول: فهو يرى أن النص الأدبي ذاته كافياً لتحصيل المعرفة عنه، وهو ما يمكن لنا أن نسميه

---

(1) عصفور، جابر (د.ت). نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة ـ مصر، ص: 219 ـ 220.

(2) جمعة، حسين (2003م). المسبار في النقد، اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الأولى، ص: 21.

بالتأويل، أو التفسير، أما الاتجاه الثاني: فهو يرى أن النص الأدبي ما هو إلا تجليـاً لبنية مجردة، ومن هنا فإن هذا الاتجاه يبحث في نواحي علم النفس، وعلم الاجتماع داخل عناصر النص الأدبي ذاته، وهذان الاتجاهان عموماً لا يقومان على التـضاد بينهما، بل يمكن جمعهما، فهما يقفان من العمل الأدبي موقفاً متوازياً[1].

إن طودوروف في كلامه السابق يريد أن يبين لنا أن هناك عنصرين مهمين فـي تشكيل بنية العمل الأدبي، عنصر داخلي لا يتعدى العمل الأدبي ذاته، وعنصر آخر خارج عن جسم الأدب، وهو ناتج عن طبيعة تأثر الأدب بغيره من العلوم الأخـرى مثل علم النفس وعلم الاجتماع، وهذه المقدمة أراد أن يأتي بها قبل أن يبين لنا تماماً مفهوم الشعرية كما يراه هو، وذلك إذ يقول: " وجاءت الـشعرية، فوضـعت حـداً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم، في حقل الدراسات الأدبية، وهـي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القـوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علـم الـنفس وعلم الاجتماع، الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة، وباطنية في الآن نفسه"[2].

ووفق مفهوم الشعرية السابق فإنها مقاربة للعمل الأدبي نفسه، وهي التي وضعت حداً لذلك التوازي بين الاتجاهين السابقين، وهي باحثة عن تلك القوانين العامة التي تنظم ولادة الأعمال الأدبية، ولا تحاول البحث عن تلك القوانين ضمن علوم أخـرى كعلم النفس، وعلم الاجتماع، كما كان الحال عليه من قبل، بل هـي تـسعى إلـى الوصول إلى تلك القوانين من العمل الأدبي نفسه.

أما جون كوين فقد ربط مفهوم الشعرية بمفهوم الشعر نفسه، وبـين أن الـشعر عبارة عن طاقة كامنة ثابتة، وسحر لغوي وافتنان، ودور الشعرية ضمن هذا الإطار يتمثل في الكشف عن أسرار هذه الطاقة الكامنة، وذلك الافتنان، فالشعرية إذن تسعى

---

(1) طودوروف، تزفيطان (1987م). الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ـ المغرب، الطبعة الأولى، ص: 20.

(2) طودوروف. الشعرية، ص: 23.

إلى إيجاد تلك الفروق اللانهائية التي تفرق الأعمال الأدبية والنصوص الأدبية بعضها عن بعض، ومن ثم محاولة التوصل إلى أسرار تلك الفروق اللانهائية[1].

لقد ارتكز طوين في تعريفه السابق للشعرية على الأسس الآتية:

أولاً: ربط بين الشعر والشعرية، وعموماً فإنه لا يمكن الفصل بين هذين العنصرين، فهما متداخلان ومتشاركان في العملية الشعرية.

ثانياً: جعل ميدان البحث في الشعرية مرتبط بإيجاد تلك الميزات والأسرار التي تمتاز بها جماليات اللغة الشعرية دون سواها.

ثالثاً: افترض جون كوين أن هناك مجموعة من المحددات والسمات والفروق التي تميز كل عمل أدبي أو نص أدبي عن سواه من النصوص غير الأدبية، وهنا يبرز دور الشعرية في أنها تحاول البحث عن تلك الفروق بين الأعمال الأدبية، وبيان أسرار تلك الفروق.

وعموماً فإن تعريف الشعرية لدى "كوين" فيه شيء من التقارب مع تعريف "طودوروف"، فتلك القوانين التي أشار إليها "طودوروف" هي ذاتها الأسرار التي ذكرها "كوين" وبين أن أساس الشعرية قائم على إيجاد تلك الأسرار وبيانها، فوفق ما أراه حسب الدراسة فإن القوانين التي تحكم ولادة العمل الأدبي هي ذاتها أسراره السحرية التي يشير إليها "كوين".

أما رومان ياكبسون فإنه يبين أننا حين نريد أن نوضح معنى الشعر وما يرتبط به من علوم أخرى كالشعرية مثلاً فإن علينا أن نحدد ما هو الشعر، وما هو الكلام الشعري في مقابل الكلام غير الشعري، أي على الباحث أن يتبين ما الشعر مما هو ليس شعراً، وفي هذه الأيام فإنه لا يمكن لنا أن نحدد الكلام الشعري تحديداً دقيقاً كما كان عليه الحال مثلاً في العصر الكلاسيكي أو الرومنسي، ففي ذلك العصر كانت الموضوعات ذات الترابط الشعري محددة إلى قدر معقول، فالقمر، والحديقة، والبحيرة، والصخور، والماء المتدفق، والوردة، هذه كلها أدوات شعرية يأخذها

---

[1] كوين، جون (د.ت). النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ـ مصر، ج: 2، ص: 259.

الشاعر، ويوظفها ضمن عمله الشعري، غير أن الشاعر في هذا العصر لم يعد مقيداً بتلك الموضوعات الكلاسيكية التي تتسم بشعريتها، ومن هنا فإنه ليس مـن اليـسير تحديد ما المقصود بالكلام الشعري مما ليس شعراً[1].

إذن فإن رومان ياكبسون لا يرى القول بتعريف الشعرية قبل أن نتبـين معنـى الشعر مما ليس شعراً، ومن ثم بيان تلك العلاقات بين الشعرية وما سـواها داخـل العمل الأدبي، غير أن كلام ياكبسون السابق ليس واضحاً إلى الحد المعقول في بيان مفهوم الشعرية عنده.

أما الدكتور أحمد هيكل فإنه يبين أن الشعرية ترتبط بالعواطف النفسية، وكيفيـة التعبير عن هذه العواطف، وأنها ليست مجـرد تهجيـسات لا قيمـة لهـا ككـلام الحشاشين، كما يربط العمل الأدبي في شعريته بعناصر الوحدة العضوية بين أجزاء القصيدة كلها، يقول مبيناً ذلك كله: " الشعرية ما قيل في تحليل عواطـف الـنفس، ووصف حركاتها ... والشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطـف الـنفس إحـساسا شديدا، لا ما كان لغزا أو خيالا من خيالات معاقري الحشيش. فالمعاني الـشعرية، هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه، وأحوال نفسه وعبارات عواطفه ... إن قيمـة البيت في الصلة بين معناه، وبين موضوع القصيدة... ومثل الشاعر الذي لا يعنـي بإعطاء وحدة القصيدة حقها، مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبا واحدا"[2].

فجميع هذه العناصر عند الدكتور أحمد هيكل تدخل ضمن إطار التكوين الشعري، وهي بذلك عناصر مؤثرة في الشعرية لذلك الكلام، إذ من خلالها يمكن الوصول إلى المكونات والقوانين التي تحكم ذلك العمل الأدبي الشعري.

ولا شك أن هذا المصطلح قد تعرض لقدر كبير من التعريفات والاصـطلاحات كذلك، إذ إن أول من استعمل هذا المصطلح بوجه عام هو أرسطو طاليس في كتابه

---

(1) ياكبسون، رومان (1988م). قضايا الشعرية، ترجمة: محمد ولي، ومبارك حموز، الطبعة الأولى، ص: 9 ـ 10.

(2) هيكل، أحمد عبد المقصود (1994م). تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة ـ مصر، الطبعة السادسة، ص: 156.

فن الشعر، ولقد أخذه العرب القدماء عنه، غير أنهم ترجموه لعدد من المصطلحات، منها فن الشعر، ومنها بويطيقيا، وهذه المصطلحات القديمة المتعددة لم تكن لتتغير في عصرنا الحديث، فكما أن النقاد القدماء اختلفوا في ترجمة هذا المصطلح، فإن النقاد العرب والغربيين أيضاً قد اختلفوا في إيجاد مصطلح مستقر لهذا الفن، إذ تنوعت مفاهيمه ومعانيه بناء على طبيعة الناقد، وطبيعة المنهج الذي يتبعه، ومن هنا فإن بعض هذه المفاهيم تقارب وبعضها الآخر تباعد، فنجد مثلاً من بين تلك المصطلحات الخاصة بالشعرية الإنشائية، والشاعرية، والأدبية، وعلم الأدب، والإبداعية، وفن النظم، والفن الإبداعي، وبويتيكيا، وغيرها من المصطلحات التي تشير إلى معنى واحد بعينه عند الغربيين[1].

إن هذه المسميات المتعددة لحقل معرفي واحد، التي تشير إلى ذلك المنهج الذي اتخذ من المعالجات النصية الخطوة الأولى في تحولات الخطاب النقدي، تلتقي في بعض الجوانب، كما تفترق في بعض جوانبها الأخرى، وترى الباحثة كما يرى حسن ناظم أن من الأولى بنا أن نجمع هذه المعاني والمصطلحات في مفهوم مصطلحي واحد، ولا وجود لهذا التكاف في هذه التراجم المختلفة لهذا المصطلح لسببين هما: الأول: إن هذه الاجتراحات العديدة تخلق جدلاً علمياً يزيد المسألة تشابكاً وتعقيداً. والثاني: إن لفظة شعرية أثبتت موجوديتها في كثير من الكتب النقدية سواء منها العربية أو المترجمة[2].

لقد كان الدكتور حسن ناظم في كلامه السابق يركز على مسألة تتعلق بتوحيد هذا المصطلح وبناء عليه توحيد هذا المفهوم، وهو الذي يتعلق عنده باستقصاء تلك القوانين التي استطاع المبدع من خلالها إنتاج نصه، والسيطرة على إبراز هويته الجمالية، ومنحه الفرادة الأدبية، فجميع هذه المرتكزات تمثل عناصر مهمة في تكوين الطبيعة الشعرية لدى الشاعر، وجميعها تؤثر تأثيراً مباشراً في طبيعة الكلام الشعري.

---

(1) ناظم، حسن (2003م). مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ص: 15 ـ 16.

(2) انظر: ناظم. مفاهيم الشعرية، ص: 17.

ونجد بعض العلماء قد توسع في مفهوم الشعرية، ليصل بها إلى حد بعيد جداً، ومن هؤلاء جان كوهن الذي عد الشعرية عبارة عن الانزياح، وبنى نظريته بناء على الفرق بين الشعر والنثر، واعتبر أن المادة الشكلية هي الفاصلة في تحديد الشعرية، وليس المادة الخطابية، أي أنه اعتمد على العناصر اللغوية المصاغة وليس على المادة الخطابية والتصويرات التي تعبر عنها تلك المادة، وعد الشعر انزياحاً عن معايير وقوانين اللغة، فكل صورة شعرية تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، ولا قيمة في ذلك للتصنيفات البلاغية التي يتحدث عنها العلماء في كل صورة من الصور المفردة، بل على الأثر الجمالي أن يتحقق في العمل الأدبي كله، وتستند شعريته على البحث عن الأساس الموضوعي الذي يمكن من خلاله تصنيف النص في هذه الخانة أو تلك، والشعرية عنده علم يعالج عنصراً من عناصر اللغة، ويتوجب عليها أن تشابه اللسانيات في بحثها عن المحايثة وهي عبارة عن تفسير اللغة باللغة نفسها، غير أنها تفترق عن اللسانيات من ناحية أن الأخيرة تعالج قضايا اللغة عامة، في حين أن الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة فحسب[1].

ومن خلال ما سبق من كلام كوهن فإنه يظهر لنا أنه قد توسع في مفهومه للشعرية، وربطها بالانزياحات اللغوية والدلالية، فإذا ما اشتمل النص الأدبي على بعض العناصر الانزياحية فإنه يتسم بالشعرية، في حين أن النص كلما خلا من هذه العناصر الانزياحية فإنه يبتعد كثيراً عن الشعرية، وهذا مفهوم عام وواسع كما بينا من قبل.

وعموماً فإنني أشير هنا إلى أن مفهوم الشعرية يتعلق بتلك الملامح والقوانين العامة التي تتحكم بالنص الأدبي، والتي استعملها المبدع كي يصل إلى عمل أدبي متصف بالشعرية، يدخل ضمنها العلاقة بين المفردات المعجمية، وطبيعة الانزياحات التي تتحكم بالنص، واشتمال الخطاب الأدبي على عناصر التناص التي تربط ذلك الخطاب الأدبي بعناصر التراث اللغوي والأدبي، علاوة على أدوات الشاعر نفسها

---

(1) انظر: كوهن، جان (1986م). بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب، الطبعة الأولى، ص: 8، و14، 28.

في التصوير والافتنان، كل هذه العناصر والقوانين تتحكم بطبيعة الشعرية، وتسهم في خلق مفهومها العام.

حدود الشعرية:

إن هذا المصطلح "الشعرية" يشير في ملامحه الأولية إلى تلك القوانين التي يستخدمها الشاعر من أجل إخراج قصيدته الشعرية على أتم وجه، وإن أول حد يمكننا أن نشير إليه ضمن إطار الشعرية يتمثل بالشعر نفسه، فالشعر هو الحد الذي سميت به الشعرية، ولقد بين كوين من قبل أن الشعرية جاءت لتبحث عن تلك الأسرار التي امتاز بها الشعر بسحره وافتنانه، علاوة على مجيئها من أجل إيجاد تلك الفروق اللانهائية بين النصوص المختلفة[1].

وإن ما يؤكد هذا الحد من حدود الشعرية ذلك الكلام الذي أورده "ياكبسون" في أوليات حديثه عن الشعرية، إذ افتتحه بالحديث عن الشعر، فكان الكلام عنده تحت عنوان "ما هو الشعر" فأراد أن يبين لنا الشعر قبل حديثه عن أي شيء آخر، وبين أيضاً طبيعة الكلام الشعري من خلال تلك الموضوعات التي يطرقها الشعراء في تلك العصور المختلفة للشعر، غير أننا لا يمكننا الوصول إلى معنى تام للشعر إلا من خلال مقابلتنا الشعر بما هو ليس شعراً، لأن الضد يعرف بالضد[2].

ولقد عرف الشعر منذ قديم الدراسات والأبحاث الأدبية بأنه منظوم، وهذا ما يميزه عن غيره من الألوان الأدبية، ومن هنا فإن بعض النقاد أطلقوا على الشعرية مصطلح "فن النظم[3]"، أي أن القصد من هذا الفن الحديث عن المنظوم من الكلام، أو الكيفية التي يأتي عليها المنظوم من الكلام، وهو ملمح شديد الوضوح يتعلق بارتباط الشعرية بالشعر ارتباطاً وثيقاً.

وأشير الباحثة هنا إلى أن ارتباط الشعر بالشعرية وثيق إلى الحد الذي لا يمكننا معه تجاهل هذا الحد من حدود الشعرية، فالشعر والشعرية قرينان، ومن هنا فإننا نكتفي بهذا التوضيح المختصر للحد الشعري المرتبط بالشعرية.

---

(1) انظر: كوين. النظرية الشعرية، ج: 2، ص: 259.

(2) ياكبسون. قضايا الشعرية، ص: 9.

(3) ناظم. مفاهيم الشعرية، ص: 16.

غير أن هناك تساؤلاً يقول: هل الشعرية مقصورة على الشعر فحسب؟ أي هل هي محدودة بالشعر دون غيره من ألوان الأدب؟ وما هي تلك الحدود والتفصيلات التي وضعها النقاد للوصول إلى عبارة شعرية؟

إن النقاد الذين بحثوا في حقل الشعرية أشاروا إلى كثير من الحدود الأخرى التي تدخل في القوانين الشعرية التي تمنح الأدب شعريته، التي يمكن من خلالها أيضاً أن نصل إلى الملامح العامة لتلك القوانين التي يبحث عنها الناقد من أجل الوصول إلى شعرية نص ما، فهذا رومان ياكبسون لا يكتفي بدراسة النصوص الشعرية أو الأدبية بوجه عام، بل إنه يشير إلى أنه لا بد من أن يتطلع الناقد إلى تلك الملامح الحياتية التي مر بها الشاعر لبيان أثرها في نصه، أي أنه يسعى إلى البحث عن عناصر السيرة الذاتية للكاتب من أجل الوصول إلى عناصر الشعرية عنده، كما أن الاطلاع على مذكرات كاتب من الكتاب يمنحنا قدراً كبيراً من المعلومات حول طبيعة حياة ذلك الكاتب، ويبين لنا تلك الثغرات التي تنتشر في مراحل حياته المختلفة، الأمر الذي يساعد في كشف طبيعة شعرية ذلك الكاتب، فإعادة بناء حياة الكاتب يساعد النقاد كثيراً في كشف مهارته الشعرية[1].

إن هذه الفكرة التي أشار إليها رومان ياكبسون تذكرنا ببعض ملامح المنهج التاريخي في دراسة الأدب، إذ لا بد من الاطلاع على ملامح التطور المختلفة التي مر بها الأدب وفق حياة الكاتب أو الأديب[2]، وهذا لا يختلف كثيراً عما يذكره ياكبسون هاهنا، إذ إن الشعرية لا تقف عند حدود دراسة النص الأدبي نفسه، بل لا بد لها من الدخول في أعماق ذلك النص، والوصول إلى بعض المؤثرات الخارجة عن النص في شعرية النص ذاته.

وإن مثل هذه العناصر الخارجة عن جسم العمل الأدبي قد تدخل ضمن إطار التأويل الذي أشار إليه "طودوروف" في بيانه لحدود الشعرية، إذ لا بد للشعرية من التأويل أو التفسير من أجل الوصول إلى تلك القوانين التي يتحكم من خلالها الكاتب

---

(1) ياكبسون. قضايا الشعرية، ص: 12.

(2) انظر: خليف، يوسف (1997م). مناهج البحث الأدبي، دار الثقافة، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى، ص: 33.

بشعرية عمله الأدبي، فعلاقة الشعرية بالتأويل هي بامتياز علاقة تكاملية، إذ إن أي تطبيق نظري للشعرية لا بد له أن يكون مرتبطاً بالتأويل من ناحية استبطان العمل الأدبي ذاته[1].

فما يشير إليه "طودوروف" من الاهتمام بالتأويل ما هو إلا عنصر ثانوي خارج عن النص الأدبي، وهذا العنصر التأويلي يخضع لعدد من المحددات التي لا يدخل كثير منها داخل العمل الأدبي، وإنما هو دون شك عنصر خارج عن العمل الأدبي ذاته، ومن هنا فإن بناء حياة الشاعر يساعد الناقد كثيراً في عملية التأويل التي يسعى من خلالها إلى الوصول إلى قوانين الشعرية التي تميز ذلك العمل.

ولا يقف الحال عند بناء حياة الشاعر من جديد، وتبين الأثر الذي تخلفه بعض حوادث حياته مما يزيد من شعريته في جانب أو ينقصها في جانب آخر، بل يصل إلى الحد إلى تلك التقاطعات النصية التي تتشابك مع غيرها من النصوص الأخرى في تراث عميق، قريب أو بعيد، فيما عرف عند النقاد المحدثين بالتناص، إذ لا بد للشاعر أو الأديب أن يأخذ من قريحة غيره، ولا بد له أيضاً أن يستفيد من تجارب الآخرين الأدبية، فيضمن نصه الأدبي بعضاً من تلك العناصر النصية من كلام من سبقه[2].

وهذا التناص يخلق جواً من الشعرية العميقة الذي يربط ذلك النص الجديد بتلك النصوص القديمة، ويدفع بالناقد نحو الوصول إلى كيف استطاع الأديب خلق تلك العناصر والقوانين والأسس التي سار عليها من أجل أن يصل إلى ذلك المستوى من الشعرية التي يتسم بها نصه الأدبي.

ومن ناحية أخرى فهل الشعرية مقتصرة على نواحي الشعر؟ أم هي داخلة ضمن إطار الشعر والنثر؟

يتبين للباحثة من خلال قراءاتها ضمن نصوص الباحثين والعلماء أن القصد من الشعرية ذلك الكلام الشاعري، وليس القصد ربط هذا المنهج بالشعر ذاته، إذ إن

---

(1) طودوروف. الشعرية، ص: 24.

(2) انظر: السعدني، مصطفى (1991م). التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية ـ مصر، الطبعة الأولى، ص: 77 ـ 78.

هذا المنهج يتسع في حدوده ليصل حداً بعيداً متمثلاً بالبحث عـن شـعرية القـصة القصيرة، وشعرية الرواية، وشعرية المسرح، وشعرية الخطاب، كما أن بعض النقاد قد توسعوا في مفهوم الشعرية حتى وصلوا به إلى حد يشمل الخطاب الثقافي بأكمله، فهناك شعرية الحب، وشعرية التفاصيل، وشعرية المشاعر، وشعرية الجسد[1].

هذا كله يشير إلى أن الشعرية تتسع في حدودها لتشمل كافـة هـذه التفـصيلات الثقافية أو الأدبية، أو حتى الاجتماعية، فحدودها لا تقف عند ناحية بعينها، بل تسعى لأن تكون منهجاً علمياً شاملاً لكافة صور الأدب.

ولقد أوضحت الباحثة فيما سبق أن العالم "كوهن" قد اعتمد اعتماداً كبيراً في تعريفه للشعرية على مظاهر الانزياح التي تدخل لغة النص الأدبي، فهذه الانزياحات ما هي إلا اتساع لتلك الحدود التي تشغلها الشعرية فـي حقـل الدراسـة الأدبيـة، فالانزياح خروج على الطبيعة اللغوية، ومن هنا تظهر شعرية هذه العبارة اللغوية أو تلك[2].

ومن هنا فإن الشعرية لا تقف أيضاً عند حدود الصورة الجمالية التي تظهـر في كلام الشعراء، بل هي أكثر اتساعاً في ذلك، إذ تشمل كافـة مظـاهر الانزيـاح اللغوي المختلفة، سواء منها الدلالي، أم الإسنادي، أم التركيبي.

وإنني ضمن هذه الدراسة أسعى إلى توضيح تلك الملامح العامة للشعرية في شعر راشد عيسى، وتوظيف النظرة إلى العناصر المعجمية في اللغة الشعرية مـن أجل بيان أهمية هذه العناصر في الوصول إلـى لغـة شـعرية متكاملـة الأنمـاط المعجمية، خصوصاً في نواحي الحقول الدلالية، واختيار المفردات الشعرية، وكيفية الاختيار العمودي والأفقي، علاوة على الحديث المفصل عن طبيعة الانزيـاح فـي اللغة الشعرية لراشد عيسى في نواحي الانزياح الإسـنادي والتركيبـي والـدلالي، والحديث عن جماليات المفارقة في اللغة الشعرية في العنوان، والمفارقة ضمن بنية القصيدة، والمفارقة نصاً كاملاً، ومن ثم الانتهاء بالحديث عن جماليات التناص فـي

---

(1) إسكندر، يوسف (2008م). اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ص: 9.

(2) كوهن. بنية اللغة الشعرية، ص: 28.

بناء النص، وبيان أثر تكسير بنية النص وسلامتها في جماليـات اللغـة الـشعرية، والحديث عن التناص الإيقاعي لدى الشاعر، فهذه المكونات الشعرية في ديوان راشد عيسى ضمن هذه الدراسة.

الفصل الأول

جماليات المعجم الشعري

لا شك أن لكل شاعر من الشعراء معجمه الشعري الخاص به، ولكل شاعر نظرته الخاصة لهذه الألفاظ والكلمات، فهو يخلق بينها مجموعة من العلاقات التركيبية والدلالية التي من شأنها أن تحقق له المكنون الداخلي لذاته الشعري، وتنسج له جزءاً كبيراً من لغته الشعرية التي لا بد أن يتميز بها عن غيره، وإلا كان شعره ترديداً لما يقوله الآخرون، وليس له كيان مميز ضمن كيانات الشعراء المبدعين.

ومن الناحية الذوقية الفنية فليس هناك حدود واضحة لجمال المفردة أو قبحها، أو بلفظ آخر ليس هناك حد فاصل بين اللفظ الشريف واللفظ الوضيع، وقد أخطأ بعض العلماء والأدباء حين جعلوا من اللفظ كثير الاستعمال وضيعاً، واللفظ قليل الاستعمال شريفاً، وذلك استناداً إلى أن اللفظ الشريف ما قل استعماله وتميز عن غيره بندرته، واللفظ الوضيع ما كُرر استعماله، فصار مبتذلاً بكثرة الاستعمال تلك، وهذا المقياس خاطئ، فاللفظ ذاته قد يكون شريفاً وقد يكون وضيعاً في آن معاً، وذلك أن اللفظ إذا وضع في موضعه الصحيح السليم كان شريفاً، وإذا لم يوضع في موضعه الصحيح السليم كان وضيعاً، فهذا هو المقياس الصحيح لمفهوم الشريف والوضيع من العناصر المعجمية[1].

ومن هنا فإن الشاعر نفسه يحدد طبيعة جمال تلك اللفظة أو قبحها، والشاعر نفسه هو الذي يختار موقع تلك الكلمة، فإما أن يمنحها مزيداً من الجمال والرونق والشرف، وإما أن يجعلها وضيعة بسيطة خالية من كافة أشكال الجمال والرونق الشعري.

---

(1) الدسوقي، عمر (2000م). في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ج: 2، ص: 258.

وحين كانت هذه الدراسة تتناول موضوع جماليات اللغة الشعرية عند راشد عيسى فسوف ينصب الحديث فيما يلي عن تلك اللغة الشعرية وجمالياتها عند الشاعر راشد عيسى.

1.1 الحقول الدلالية:

تتشوف نظرية الحقول الدلالية إلى اعتبار أن الكلمات المتناثرة تتجمع في حقل دلالي واحد، يمثل هذا الحقل إطاراً عاماً يجمع تحته كافة أشكال تلك المادة اللغوية، فالحقل الدلالي عبارة عن قطاع كامل من المادة يعبر عن مجال الخبرة اللغوية، إذ هو يتكون من قطاع لغوي متكامل مترابط، هذا المجال الحقلي يعبر عن تصور لغوي ما، أو فكرة، أو خبرة معينة، ولا بد من ارتباط هذا الحقل الدلالي بمجموعة من العلاقات الناظمة له، كعلاقة الجزء بالكل، والسبب بالمسبب، والضد بالضد، وغير ذلك من العلاقات التي تنظم عملية الحقل الدلالي وارتباط عناصره مع بعضها بعضاً[1].

وعموماً فإن فكرة الحقل الدلالي تنطلق من منطلق ذهني بحت، فالذهن يميل دائماً إلى جمع المفردات والألفاظ المترابطة مع بعضها بعضاً، ومن ناحية ثانية فإن هذه العناصر المترابطة تحمل مجموعة من العلاقات التي ينظمها الذهن كي يستطيع فهم تلك المنظومات المتشابكة ضمن إطار الحقل الدلالي، والذهن يسعى دائماً إلى اكتشاف تلك العلاقات التي تنظم الألفاظ بعلاقتها مع بعضها بعضاً، وربطها ضمن عائلة لغوية واحدة[2].

وعموماً فإن نظرية الحقول الدلالية تهدف إلى جمع مجموعة الكلمات التي تترابط مع بعضها بعضاً ضمن الحقل الدلالي الواحد، والكشف عن مجموعة العلاقات التي تصل كل منها بالأخرى، وصلة كل كلمة بالمفهوم العام للحقل، ومن

([1]) عمر، أحمد مختار (1998م). علم الدلالة، دار عالم الكتب، القاهرة ـ مصر، الطبعة الخامسة، ص: 79.

([2])فندريس، ج (1950م). اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى، ص: 333.

ثم فإن فهم أي مفردة معجمية يقوم على فهم علاقتها بالحقل الدلالي الذي تنـضوي تحته، ومعرفة علاقتها بالعناصر المعجمية التي ترتبط معها تلك الوحدة المعجميـة ذاتها[1].

وبعد أن اطلعت على أشعار راشد عيسى توصلت إلى اعتبـار أن الحقـول الدلالية التي تبرز عنده تتلخص بالحقول الآتية:

1 . حقل المرأة.

2 . حقل الحب.

3 . حقل الوطن.

4 . حقل الطبيعة.

وهذه الحقول الدلالية ليست حصراً في شعر راشد عيسى، غير أنها تمتاز بأنهـا الأظهر في أشعاره، ومن هنا فإنها تلفت انتباه أيما قارئ يقرأ فـي أشـعار راشـد عيسى، وفيما يلي سنتحدث عن كل حقل على حدة:

1.1.1 حقل المرأة:

للمرأة حضور دائم في القصيدة العربية، فقد رأيناها في أشـعار الجـاهليين لائمة، وعاذلة، ومعشوقة، وحبيبة، وغير ذلك من الصور، فاستمر هـذا الحـضور عبر عصور الشعر العربي المتتالية، ولم يكن شعراء هذا العصر بأقل حظـاً مـن شعراء العصور السابقة في نظرتهم إلى المرأة، وعلاقتهم بها، خاصة أن هذا العصر قد فتح أبواباً جديدة ونوافذ مطلة على صور مبتكرة لتلك المرأة، فلم تعد هي الحبيبة فحسب، بل قد تتحول إلى رمزيات مكثفة ضمن أطـر سياسـية أو اجتماعيـة ذات علاقة بالواقع الذي يعيشه الشاعر.

وعلاقة المرأة بالحب علاقة وثيقة الصلة، فهي الحبيبـة، وهـي العـشيقة، ولطالما ارتبط مصطلح الحب بالنساء، ومن هنا فقد تتشابك هذه الحقول الدلالية وفقاً

(1) عمر. علم الدلالة، ص: 80.

للمعاني والرمزيات المكثفة ضمن إطار القصيدة الشعرية، وهو ما سيظهر لنا خلال حديثنا عن هذه الحقول الدلالية.

وتأخذ المرأة عند راشد عيسى عدداً من الرمزيات والمكونات، فهي حبيبـة تارة، وأم تارة أخرى، يقول[1]:

حبيبتي...

لأن أمي العجوز تحملُ القنديلَ في يد

وتستعد للغد...

تفيقُ في شوارعِ المخيمِ الحزين، مثلَ قُبرةٍ

تداعب الأطفالَ تستريح في عيونِهم لكي تنام

فهناك مجموعة من الكلمات التي تمثل حقل المرأة الدلالي، وهي: حبيبتـي، فالحبيبة امرأة، و"أمي" والأم أيضاً امرأة، فمن هنا تظهر لنا علاقة هاتين الكلمتـين بالحقل الدلالي والعنوان العام لهذا الحقل.

وقد نجد الشاعر يحمل هذا الحقل ـ حقل المرأة ـ مزيداً من الشعور المكثف بالغربة، ويجعل من وجهه صفحة يمكن قراءتها للوطن، يقول[2]:

فهل وأنتِ تقرئين وجهي المعجون بالوطن

وتتركيني وحيداً في بحارِ الحزن دون قارب

ويجعل الشاعر من المرأة جزءاً من الوطن الذي يعيش فيه، كما يرى فيهـا نمطاً من التغير الفكري ودليلاً إلى عناصر الكون من حوله، يقول[3]:

عيناكِ يا حبيبتي مدينتان من مدائن العجائب

وصدركِ استراحةُ المحارب

وصوتُكِ ارتعاشةٌ مذبوحةٌ تُعاتب

---

(1) عيسى، راشد (1984م). شهادات حب، المطبعة الاقتصادية، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 12.

(2) عيسى. شهادات الحب، ص: 12.

(3) عيسى. شهادات الحب، ص: 11.

لقد اشتملت الأسطر السابقة على مجموعة من العناصر المعجمية التي تدخل ضمن إطار حقل المرأة الدلالي، وهي: عيناك: وتربطها علاقة الجزء بالكل مع المرأة، وصدرك: وهي أيضاً مكون معجمي يرتبط بحقل المرأة من خلال علاقة الجزء بالكل، وكلمة: صوتك: وهي أيضاً ترتبط بعلاقة الجزء بالكل مع الحقل الدلالي، وكلمة: حبيبتي، وهي عنصر معجمي يتوازى مع "المرأة" وهو العنوان العام لهذا الحقل، فالمرأة هي ذاتها الحبيبة، فمن هنا يمكن أن نصف هذه الكلمة بأنها تعتمد على علاقة الترادف مع العنوان العام للحقل، فإن هذه العناصر المعجمية ترتبط مع الحقل الدلالي العام وفق علاقة منطقية تؤدي إليه.

وفي نظرة حزينة يرسمها الشاعر في حديثه عن النساء والكلمات والشعر، فإن اشعاره ما هي إلا تعزية للحياة، وذلك إذ يقول[1]:

أرى الكلماتِ نساء.
يرفرفن مثلَ الحمامِ
على إصبعي..
فأورطُ قلبي معي.
وأضحك من فرطِ حزني
علي
على شاعرٍ يكتب الشعر
تعزيةً للحياة

اشتملت الأسطر الشعرية السابقة على مجموعة من الكلمات التي تنضوي تحت حقل المرأة، وهي: النساء: وترتبط بحقل المرأة بعلاقة الكل بالجزء، وكلمة: الحمام: فالحمام تساوي معادلاً موضوعياً للنساء، وذلك وفق العلاقة التي أوجدها الشاعر ضمن أسطره الشعرية، فالحمام عبارة عن مرادف للنساء، وكلمة: قلبي:

[1]عيسى، راشد (2009م). ريشة صقر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، الطبعة الأولى، ص: 8.

فالقلب يرتبط بحب المرأة، ومن هنا تظهر العلاقة الناظمة بين هذه اللفظة المعجمية والحقل الدلالي الخاص بها.

وقد يمزج الشاعر بين صورة المرأة الحبيبة وصورة المرأة الأم في علاقة رائعة تتمثل بعلاقة الطفل بأمه حين يخلد إلى النوم، وكيف أنها توسده يديها، يقول[1]:

تلك مانا التي أخذت

دور أمي، تخافُ علي، إذا

نمتُ ترقي منامي إلى أن أنام

ترود لي كهديل الحمام

وقطن يديها وسادة

هناك مجموعة من العناصر المعجمية التي تمثل الحقل الدلالي العام في هذه الأسطر الشعرية، وهي: مانا: التي تمثل المرأة ذاتها، و "مانا" عبارة عن اسم لها، لذا فمن الممكن أن نصف العلاقة التي تربط "مانا" بالمرأة بعلاقة الترادف، ومن ثم كلمة: أمي: والأم امرأة، لذا فإن علاقة هذه اللفظة أيضاً قد توصف بالترادف ضمن عناصر هذه الأسطر الشعرية، وكلمة: يديها: وهو مكون معجمي يشير إلى جزء من أجزاء المرأة، إذن فالعلاقة التي تربط هذا العنصر المعجمي بالحقل العام تتمثل بعلاقة الجزء بالكل.

وتظهر المرأة على أنها الفرح الدائم بالنسبة للشاعر، وذلك حين يقسو عليه الزمان بالحزن والألم والضيق، يقول[2]:

حسبي أنك فرحي حين العمر يهيء مائدةَ الأحزان

إلي

فقد اشتمل السطرين السابقين على عناصر معجمية ذات علاقة بحقل المرأة، وإن كانت تلك العلاقة غير ظاهرة، إلا أنها تتمثل بارتباطها العميق بحقل المرأة،

---

(1)عيسى، راشد (2001م). ما أقل حبيبتي، جمعية عمان للمطابع التعاونية، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 14.

(2) عيسى. ما أقل حبيبتي، ص: 159.

وهي: الكاف في إنك، ووصفها بأنها الفرح الدائم، فإن هـذه العناصـر المعجميـة مساوية للعنوان العام للحقل الدلالي، ومن هنا فإنها ترتبط بعلاقة الترادف مع هـذا الحقل.

ويبين الشاعر شوقه العظيم للمرأة، وكيف أنه يسرع إليها، وهو دائم البحـث عنها، يقول[1]:

تكهفْتُ في امرأة ليس تأتي

فأي النساء تبارك جرحي

فأسري إليها

والأسطر السابقة أيضاً تشتمل على بعض العناصر المعجمية التي ترتبط مع حقل المرأة بعلاقة ما، وهي: المرأة، وهذا هو عنـوان الحقـل الـدلالي بالـضبط، والنساء: وهذا العنصر المعجمي يرتبط مع حقل المرأة بعلاقة الكل بـالجزء، هـذا علاوة على العناصر الأخرى التي تشتمل على مجموعة من اللواحق التي تعود على المرأة، يعني ذلك أنه تكرار ضمني لعنوان الحقل ذاك.

وتظهر المرأة لدى الشاعر على أنها رمز للجمال، وإشارة إلى التغير والتبدل من اللاوجود إلى الوجود، فالأعمى حين تمر به الجميلات لا بـد أنـه سيبـصر، يقول[2]:

سيدتي: ما هذا الحسن الفائض عن حاجتِهِ

الممتلئ البركة؟!

رفقاً بالشارع فالشارع طفلٌ أعمى.

لا بد سيبصر حين يراكِ

وحين ترن على زنديهِ خطاكِ

وتوقظه الحمى.

([1])عيسى، راشد (1997م). وعليه أوقع، منشورات وزارة الثقافة، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 46.

([2]) عيسى. وعليه أوقع، ص: 77.

فقد اشتملت الأسطر الشعرية السابقة على مجموعة من العناصر المعجمية التي لها ارتباط وثيق بحقل المرأة، وهي: سيدتي: وهذا المكون المعجمي مساوٍ لعنوان الحقل العام، وطفل أعمى: فالطفل ذكر، ومن هنا فإنه يرتبط بعلاقة الضدية مع عنوان الحقل المعجمي، وخطاكِ، وهي مكون جزئي من المرأة، وبذا فإن العلاقة التي تربطه بالحقل الدلالي عبارة عن علاقة الجزء بالكل، والحسن: وهو عبارة عن هيئة المرأة، وشكلها العام، لذا يمكن أن نعد هذا العنصر المعجمي مرتبط بعلاقة الجزء بالكل ضمن هذا الحقل.

ويبث راشد عيسى عذابات الوطن من خلال رمزية المرأة، ويجعل منها عنواناً للصبر والطمأنينة الوطنية، يقول[1]:

عقُم السحاب

مريام في الرمقِ الأخير تنازع العطش

الطويلَ وتستجير بعريها

لا ماء يصدقُها سوى كذبِ السراب

مريام سيدةٌ مصون لم تدع يوماً أنوثتَها

لزمت خمار حيائها

وتدثرتْ بالحزن، ما دخلتْ إلى سوق المزاد

فمن خلال الأسطر السابقة يمكن أن نستظهر مجموعة من العناصر المعجمية التي تدخل ضمن الحقل الدلالي المعنون بالمرأة، وهي: ماريام: وهذا اسم امرأة، ومن هنا فهذا العنصر المعجمي مساوٍ لعنوان الحقل الدلالي، وعريها: وهي صفة تطلق على المرأة، وسيدة مصون: وهذان المكونان يساويان عنوان الحقل الدلالي، لذا يمكن أن نجعل علاقته بالحقل علاقة ترادف، وخمار حيائها: والخمار رداء المرأة، لذا فهو جزء منها، ومن هنا فالعلاقة التي تربط الخمار بالمرأة علاقة جزء بالكل.

---

[1] عيسى، راشد (1993م). بكائية قمر الشتاء، دار الإبداع للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 21.

ويوازي الشاعر بين الوطن والمرأة، فهو يرى أن مدينة القدس التي تمثل وطنه مثل أمه، وهو كسائر الأطفال لا يبيعها، يقول[1]:

ولأن القدس أمي وأنا مثلُ أطفال بلادي

لا أبيع الأم في سوق النخاسة

هناك بعض العناصر المعجمية التي ترتبط بالحقل الدلالي ضمن السطرين الشعريين السابقين، وهي: الأم: وهذه الأم تساوي المرأة، وبناء عليه فإن العلاقة بين لفظ "الأم" وحقل المرأة علاقة ترادف، وكلمة: أطفال: والطفل ذكر، وهي علاقة تضادية بين المرأة والطفل من حيث الجنس، كما أن الطفل تلده المرأة، فالمرأة سبب في وجوده، فالعلاقة هنا سببية بين الطفل والمرأة.

ويظهر الشاعر فلسفته بالنسبة لنظرته إلى المرأة، فالمرأة ليست واحدة عنده، بل لها تصانيف، ولكل صنف نعوته الخاصة به، يقول[2]:

المرأةُ: اثنتان:

سوسنةٌ قليلةٌ في كل شيء

لكنها تعطيك كل شيء

وامرأة بلوطةٌ كثيرةٌ في

كل شيء

وليس تعني أي شيء!!

فالكلمات: المرأة، وامرأة، وبلوطة، وسوسنة، ما هي إلا مجموعة من العناصر المعجمية التي ترتبط بحقل المرأة الدلالي بعلاقة ما، تلك العلاقة التي من شأنها أن تنظم طبيعة المعنى المرتبط بين هاتين اللفظتين، الذي يساعد بدوره في الوصول إلى المعنى الذهني للكلمة.

وقد تتعرض المرأة للظلم في حياتها، فيتعرض راشد عيسى لبعض مظاهر هذا الظلم الواقع على المرأة، ويبين طبيعته، يقول[3]:

---

(1) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 14.

(2) عيسى، راشد (2008م). يرقات، دار أزمنة، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 70.

(3) عيسى. يرقات، ص: 78.

زوجةٌ مدهشةٌ

مع زوجٍ بذيء

خمرةٌ منعشةٌ

في إناءٍ رديء

فكلمة زوجة: هي بالضبط المرأة، وكلمة زوج: هو بالضبط الـضد لكلمـة "زوجة" وهاتان الكلمتان ترتبطان بحقل المرأة بعلاقة ما، فالزوجة ترتبط مع حقـل المرأة بعلاقة الترادف، والزوج: يرتبط مع هذا الحقل بعلاقة التضاد.

وقد يمزج الشاعر بين المرأة وبعض المبادئ التي تعودت عليها النساء فـي حياته، فأمه لم تقف يوماً أمام الكاميرا، يقول[1]:

منذ طفولتها

ما وقفتْ أمي قدام الكاميرا

إلا ذاتَ مساء

حين أطلتْ من شباكِ الدار

في عز الأمطار

التقطَ البرقُ لها صوراً

تذكارية

فالكلمات: طفولتها، أمي، وقفت، أطلت، لها، ذات ارتباط وثيق بالحقل الدلالي العام ـ حقل المرأة ـ وهذه الألفاظ والمفردات تؤدي وظيفتها الدلاليـة إذا قيـست بالعنوان العام لهذا الحقل.

إن مجموعة العناصر المعجمية التي مرت بنا ذات ارتباط بعنـوان الحقـل الدلالي "المرأة" من قريب أو بعيد، ويمكن أن نلحظ هذا الارتباط من خلال علاقـة ناظمة تبين ذلك الترابط الوثيق بين تلك العناصر وعنوان الحقل الدلالي، ومن هنـا فليس بالإمكان فهم تلك العناصر المعجمية من دون النظر في طبيعة العلاقـة التـي

---

(1) عيسى. برقات، ص: 16.

تربطها بالحقل الدلالي، كما لا يمكن تحديد قيمة تلك اللفظـة إلا مـن خـلال فهـم موضعها من عنوان الحقل الدلالي ذاته.

2.1.1 حقل الوطن:

لطالما تغنى الشعراء بأوطانهم، ولطالما تحدث أهل الفصاحة والبلاغة عـن محبتهم لأوطانهم، وذلك منذ بدايات الشعر العربي، فليس غريباً على شاعر كراشـد عيسى عانى من ألم فراق وطنه أن يجعل لوطنه مساحة كبيرة من شعره، وأن يجعل لذلك الوطن مكاناً عظيماً في نفسه، فالوطن عنده أرحب من كونه أرض، وأوسع من كونه فضاء، بل هو عناصر متماسكة متجمعة مع بعضها بعضاً لتكون ذاته، ومن ثم ينغرس ذاك الأمل في نفس الشاعر لكي يرسم صورة النصر التي يترقبها الـ وطن، يقول[1]:

أحبائي وراء الخوف والعتمة

وراء النار: واللقمة

أحبائي، وراء النهر

صباح النصر.. صباح النصر...

فهناك مجموعة من العناصر المعجمية التي لا يشك أحد في أنها ذات ارتباط وثيق بحقل الوطن، وهي: اللقمة، فاللقمة تمثل الطعام، والطعام سـبيل للحيـاة فـي الكون، ومن هنا فإن الطعام مكون من مكونات الوطن، وعلاقـة الطعـام بـالوطن علاقة الجزء بالكل، لأنه يجب على الوطن أن يوفر لقمة العيش لمن يسكنه، وكلمة: النهر، فالنهر عبارة عن مكان، والمكان جزء من مكان أرحب، وهذا النهـر يمثـل جزءاً من الوطن، وكلمة: صباح النصر: فالصباح يمثل الزمان، والنصر يمثل حالة الوطن بعد أن يشرق هذا الصباح، لذا فإن علاقة الصباح بالوطن علاقة زمانية.

---

(1) عيسى. شهادات حب، ص: 7.

ويبقى الأمل مسيطراً على ذهن الشاعر وعقله، فتظهر صورة ذلـك الأمـل جلية في أشعاره، ويبقى رابطاً ذلك الأمل بالوطن الباحث عن النـصر والحريـة، يقول[1]:

يجوع النسر يا أطفالَ فرحتِنا

يضل .. تعضه الأجواء .. يغترب

يقص جناحه التعب

فيرجع بعد رحلتِه ليسكن

في سمو النصر فوقَ الريح والأعصار

هناك مجموعة من الكلمات التي ترتبط بحقل الوطن ضمن الأسطر الشعرية السابقة وهي:

النصر: وهو ما يطلبه الشاعر لوطنه، فالوطن يبحث عن النصر والحرية، وعلاقـة النصر بالوطن علاقة وثيقة تتمثل بأن النصر تحقيق لكيان الوطن، ومن هنا يمكـن فهم هذا المكون المعجمي.

يغترب: فإن مصطلح الغربة يطلق على من يغادر وطنه، فمن يترك وطنه يـسمى مغترباً، والرجوع من الغربة يمثل العودة إلى ذاك الوطن.

ليسكن: ومعروف أن السكن لا يكون إلا في الوطن، فمهما اغترب الإنسان، وتجول في أنحاء الدنيا، فليس له سكن وراحة إلا في وطنه.

ونجد الشاعر مملوءاً بالإحباط واليأس جراء ما تعرض له وطنه مـن الألـم والموت، فيحاول الهروب من هذه الأوضاع المأساوية، يقول[2]:

أهرب من أوراق الصحف

ومن أنباءِ الحربِ قليلاً

ودعيني أسألُ أطفالَ العربِ

عن الموتِ المجاني

---

(1) عيسى. شهادات حب، ص: 9.

(2) عيسى. شهادات الحب، ص: 15.

وكذلك فإن هذه الأسطر الشعرية تشتمل على مجموعة من العناصر المعجمية التي ترتبط بالوطن، وهي:

ـ الصحف: وهذه الصحف كما نعلم تنقل أخبار الوطن كل يوم، فهي بمثابة الوجـه الإعلامي للوطن ضمن هذه الأسطر.

ـ أطفال العرب: يمثل هذا المكون المعجمي شريحة كبيرة من الوطن، وهي شريحة الأطفال، فالأطفال يسكنون الوطن، ومن هنا تبرز العلاقة بين هذا العنصر المعجمي والحقل الدلالي.

ـ الموت المجاني: وقد أشار به الشاعر إلى ما يحدث من قتل وذبح لأهل وطنه.

ولا يقف الشاعر عن حدود الوطن الضيقة المحدودة، بل يتعـدى تلـك الحـدود الضيقة ليعبر إلى حالة من الشعور القومي الذي يعبر فيه عـن تـشاطر المجتمـع العربي الألم والفاجعة بما يجري له من تقتيل وتدمير، يقول(1):

أسأل ارزةَ بيروت عن اللون الأخضر في دمها

وأُحاور دمعةَ أرملةً فقدت طفلتَها العمياء بشاتيلا

فالعناصر المعجمية: أرزة، بيروت، دمها، شاتيلا، طفلتهـا، كلهـا عناصـر معجمية ذات علاقة وثيقة بالوطن، فأرزة بيروت، وشاتيلا، والطفلـة مـا هـي إلا أجزاء من هذا الوطن الكلي، فالعلاقة بين هذه العناصر المعجمية والحقـل الـدلالي علاقة الجزء بالكل.

ولا ينسى الشاعر راشد عيسى أن يواكب الأحداث التي تجري فـي الـوطن العربي، فيجعل من بعض الأشخاص رموزاً للحرية والثورة على الظلم، يقول(2):

إن تسل من أنا أنا البوعزيزي   أول الراكضين خلفَ الإمامِ

لم تك النار حين أحرقتْ قهري   غير آهاتٍ تؤنسني في عظامي

سلسلتني إليك دمعة أمي   حين فاضتْ على أنين حطامي

---

(1) عيسى. شهادات الحب، ص: 15.

(2)عيسى، راشد (2012م). حتى لو، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص:

فالأبيات الشعرية السابقة تشتمل على مجموعة من العناصر المعجمية التـي ترتبط بالحقل الدلالي ـ حقل الوطن ـ وهي:

البو عزيزي: إذ هو مواطن عربي من تونس، كان سبباً في اندلاع الربيع العربي.

الإمام: وهو شخصية ذات اعتبار قيادي في أي وطن.

فهذه العناصر المعجمية يمكن فهمها من خلال فهم العلاقـة الوثيقـة التـي تربطها بالحقل الدلالي.

ويركز الشاعر أفقه الوطني حول القضية الفلسطينية وما يعانيه الفلسطينيون مـن التشرد والضياع والحياة في المخيمات التي يحرسها الجنود، يقول[1]:

وحين يحاولُ أن يبتسم لجدتهِ

أو يتذوقَ طعم السكر

يتذكر أن على بابِ الخيمةِ جنديين

فيصمتُ ثم يلم طفولته

فهناك مجموعة من العناصر المعجمية التي ترتبط مع حقل الوطن بعلاقة ما، وهي:

جدته: إذ تمثل الجدة ماضي الوطن والعائلة.

طفولته: فالطفولة تكون في وطن الإنسان، إذ حين يولد الطفل في مكان مـا يعـده وطناً له.

جنديين: والجنود يمثلون أشخاصاً يحمون الوطن، أو يعملون فيه، فالجندي عنـصر معجمي لا يمكن فهم معناه إلا بربطه بالوطن.

ومن خلال ما سبق من الأشعار لراشد عيسى يمكن لنا القول بـأن فهـم أي مكون معجمي وفقاً لنظرية الحقول الدلالية يكون من خلال الفهم العام للحقل الدلالي ذاته، كما يكون من خلال تبين علاقة ذلك العنصر المعجمي بالحقل الـدلالي ذاتـه، فتحديد العلاقة الناظمة بين العنصر المعجمي والحقل الدلالي أمر مهـم جـداً فـي الوصول إلى معنى ذلك العنصر الدلالي ودلالته في الخطاب الشعري.

---

(1) عيسى. شهادات الحب، ص: 54.

3.1.1 حقل الحب:

إن الحقلين السابقين يمثلان حقلين ماديين ـ إلى حد ما ـ فالمرأة والـوطن يمكن تحديدهما بالنظر والمادة، أما الحب، فهو مشاعر، وأحاسيس، ومن هنا فلـيس بالإمكان تحديد طبيعة الحب المادية، وليس بالإمكان تحديد السمات المادية للعناصر المكونة لهذا الحقل الدلالي، فالسمة المعنوية التي يتسم بها الحب تبقى مسيطرة على سائر عناصر المكونات المعجمية لهذا الحقل الدلالي.

ونجد الحب حاضراً عند راشد عيسى كثيراً في ديوانه، رغم ما عانـاه مـن العلاقة الصعبة مع أبيه، وأظهر بعض الأسى من قسوة الأم التي اكتشف في ما بعد أنها حب مغطى بالقسوة، وذلك حين أعطاها جزء من ظفيـرة المحبوبـة لتخبئهـا لديها[1]، فيصف الحب على أنه شيء ممنوع في منظومة اجتماعية تنكره وتـسعى إلى منعه، يقول[2]:

مقدور يا آسرتي

أن نقطع بعض مسافتِنا سراً

ونناضلُ من أجل سعادتِنا سراً

مقدور أن نتحدى الموج كثيراً

ونجدفُ ضد التيار.

فإن مجموعة العناصر المعجمية التي وردت في الأسطر السابقة تمثل بعض السمات التي اتسم بها الحب في مجتمع الشاعر، كما تشير إلى طبيعة تلك الـسمات، فالعناصر المعجمية: مقدور، سراً، نتحدى، ضد التيـار، وغيرهـا مـن العناصـر الأخرى كلها لا يمكن فهمها إلا من خلال ربطها بالحقل الدلالي العام وهـو حقـل الحب في مجتمع يسعى إلى منعه.

والحب في نظر الشاعر من العناصر المهمة في الحياة، فلـولاه مـا كانـت الحياة، يقول[3]:

([1]) السيرة الذاتية، عيسى. مفتاح الباب المخلوع، ص:

([2]) عيسى. شهادات الحب، ص: 32.

([3]) عيسى. شهادات الحب، ص: 61.

لولاه ما عرفتْ حواء آدمها

ولا قضى عاشقٌ أحلى لياليهِ

لولاه ما رضي العصفور غربتَه

فالعناصر المعجمية: حواء، آدمها، عاشق، غربته، كلها عبارة عن مكونات معجمية يمكن فهمها فهما سليماً دلالياً إذا نظرنا إليها من خلال منظور الحقل الدلالي الذي يربط هذه المكونات بالحب.

ويمزج الشاعر بين عناصر الطبيعة وعناصر الحب، وذلك إذ يقول[1]:

يا بحر أنتَ الشاهد الفضاح   قلبي شراع والنساء رياح

جرحتْه حتى هوى متمزقاً   وبهن منه مصائب وجراح

لا هن يتركن الشراع بحالهِ   عند المرافئ بالُه مرتاح

فالكلمات: الشاهد، الفضاح، والنساء، جراح، جرحنه، باله مرتاح، تمثل عناصر معجمية يمكن فهمها فهماً سليماً من خلال ربطها بالحقل الدلالي الذي تنضوي تحته، فإن هذه العناصر المعجمية ترتبط بالحقل الدلالي ارتباطاً وثيقاً، والوصول إلى المعنى مرتبط بالوصول إلى العلاقة الوثيقة بين هذه العناصر والحقل الدلالي التي تتبع له.

والشاعر لا يمل من الحب، بل يسعى دائماً لتحصيله، يقول[2]:

كلما مرت فتاةٌ صادها   قوس عينيهِ بسهمٍ عجِل

جعلَ الشعر حماماً زاجلاً   علّم العشاقَ فن الغزل

أنا لا أصلح زوجاً داجناً   مثله مثلَ أثاثِ المنزل

فالأبيات السابقة تشتمل على مجموعة من العناصر المعجمية الداخلة ضمن إطار الحقل الدلالي ـ حقل الحب ـ وهي: فتاة، بسهم عجل، زجاً، العشاق، الغزل، وغيرها، فإن مجموعة العناصر المعجمية هذه ذات ارتباط وثيق بحقل الحب، ولكي يفهم معناها يتوجب فهم العلاقة الناظمة بين هذه العناصر المعجمية وحقل الحب.

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص: 59.

(2) عيسى. ريشة صقر، ص: 62.

ويبقى الشاعر دائم التأكيد على أن المجتمع يعد الحب خطيئة، يقول[1]:

أهو الحب كأي الأخطاء؟
وعلي بأن أثبتُ حسن النية
في محكمةِ الجرح العالي
وأُجدولُ بين يديكِ الأعذار

فالعناصر المعجمية: الحب، الأخطاء، حسن النية، الجرح، عناصر معجميـة ذات ارتباط وثيق بحقل الحب، وهناك علاقات داخلية تربط هذه العناصر المعجمية بعنوان الحقل الدلالي العام، مما يخلق جواً من التواؤم بينها، ولكي يصل المتلقي إلى دلالات هذه العناصر المعجمية فإن عليه أن يفهم طبيعة تلك العلاقات الناظمة بـين هذه العناصر والحقل الدلالي ذاته.

ومن ناحية أخرى فإن الشاعر يمازج بين معاني الحب، ومعـاني الطبيعـة، فيجعل من الطبيعة والحب صورة متماسكة يرسم فيها علاقته بمحبوبته، يقول[2]:

من منا الغصن ومن منا
الزهرة
من منا العش ومن منا
الشجرة
وأنا الماء وأنتِ البئر
وأنا البيتُ وأنتِ الباب
والبيتُ بلا بابٍ قبر.
والبئر بلا ماءٍ حفرة.
يا سيدة الحزن الأجمل

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص: 77.

(2) عيسى. ريشة صقر، ص: 80.

فقد اشتملت الأسطر الشعرية السابقة على مجموعة من العناصر المعجمية التي لها ارتباطها الوثيق بحقل الحب، وإن فهم الدلالة العامة لتلك العناصر يعتمد اعتماداً كبيراً على فهم العلاقات التي تنتظم بين هذه العناصر والحقل الدلالي ذاته.

إن ما سبق الإشارة إليه من العناصر المعجمية التي تدخل ضمن حقل الحب يمكن فهم دلالتها العامة من خلال فهم العلاقات التي تربطها بالحقل الدلالي العام، سواء أكانت تلك العلاقات تعتمد على الجزئية، أم الضدية، أم السببية، أم الترادف، أم التشارك، أم غير ذلك من العلاقات، فإن فهم هذه العلاقات التي تنظم هذه العناصر المعجمية يؤدي إلى فهم طبيعة المعاني والدلالات المرتبطة بها ضمن الحقل الدلالي الواحد.

4.1.1 حقل الطبيعة:

بتأثير من النشأة التي نشأها الشاعر بجبال نابلس وارتباطه الشديد بالطبيعة فقد استفاد الشاعر من عناصر الطبيعة من أجل توظيفها في المعاني المختلفة، فقد سخر ألفاظ الطبيعة ليجعل منها رمزاً لاضمحلال الحق والاعتداء عليه، وذلك إذ يقول[1]:

أرى زهرة الحب تنمو

وتبعثُ عطرها في الدماءِ البريئة.. في وقِتنا

أرى زهرةَ الحق تكبر بين وجوهِ الترصد

للفرحةِ المبتغاة

وما هي إلا خطى

نكاد بها نسترد المدى

فتسقطُ منا ثمار المصابيح مرهقةٌ .. مرهقة

فقد اشتملت الأسطر الشعرية السابقة على مجموعة من العناصر المعجمية ذات العلاقة الوثيقة بحقل الطبيعة، ومن بينها: زهرة، تنمو، تكبر، ثمار، فكل هذه

---

(1) عيسى. شهادات الحب، ص: 37.

العناصر تكونها الطبيعة، ويمكن فهم دلالتها العامة التي قصدها الشاعر من خـلال فهم علاقتها بالمعنى العام أولاً، وبالعنوان العام للحقل الدلالي ثانياً.

ويوظف الشاعر بعض حيوانات الطبيعة من حوله ليصور بها معاناة الوطن العربي، يقول[1]:

يا رفيقي..

كم تحملُنا وداستْ في مرايانا الخيول

ويجعل الشاعر من بعض عناصر الطبيعة كائناً يفهم ويعقل، فيخاطبه كما لو أنه يخاطب إنساناً حقيقياً، يقول[2]:

يا أيها السلمون لا تحزن عليك

وافقس بيوضك في جحيم النهر مثلي

وابتسم للموتِ لا ترجع إليك

واترك أنينَك في المياه لعل ذاكرة

المياه تذيع سرك للحياة والاحتفال

فالأسطر الشعرية السابقة اشتملت على مجموعة من العناصر المعجمية التي تنضوي تحت حقل الطبيعة وهي: السلمون، افقس، بيوضك، النهر، الموت، الميـاه، وهذه العناصر المعجمية يمكن الوصول إلى دلالتها العامة من خلال فهـم علاقتهـا بالحقل الدلالي، فإن جميع هذه العناصر تمثل جزءاً من الطبيعة التي يراها الـشاعر أمامه، ثم يصورها ويوظفها في قصيدته، فالعلاقة بين هذه العناصر المعجمية وحقل الطبيعة تتمثل بعلاقة الجزء بالكل.

ومن بين الطيور التي تتكرر في شعر راشد عيسى كثيراً طائر النورس، فهو يمثل الترحال عند الشاعر، يقول[3]:

يا سيدةَ البحر وسيدةَ الشمس

خمس دقائقَ تكفي

---

(1) عيسى. شهادات الحب، ص: 40.

(2) عيسى. ريشة صقر، ص: 21.

(3) عيسى. ريشة صقر، ص: 46.

خمس دقائقَ خمس
كي يهتدي النورس للبحر
خمس دقائقَ لا غير
كي أبدأ عمري من عينيكِ
وأزرع سوسنةً بينَهما

ويقول في موضع آخر:

حتى النوارس إن
رأتكِ تراقصت
ومشتْ تزف إلى الصباح
خطاكِ
آثار خطوكِ أصبحتْ
أعشاشَها

إن النورس يمثل رمزاً عند الشاعر، لكن هذا النورس ضمن الحقل الـدلالي يمثل جزءاً من الطبيعة التي يراها الشاعر أمامه، فالعلاقة التي تربط النورس بالحقل الدلالي علاقة الجزء بالكل.

وبعد أن بينا هذه الحقول الدلالية التي تظهر جلياً في شعر راشد عيسى يمكننا الوصول إلى النتائج الآتية:

أولاً: لقد جعل الشاعر راشد عيسى من الحقل الدلالي سبيلاً إلى إيجاد علاقـات جديدة ناظمة بين عناصر الحقل الدلالي الواحد، ولم يكتفِ بإيراد العلاقات الأساسية ضمن هذا الحقل، بل خلق علاقات جديدة، كما رأينا ذلـك فـي الأمثلـة الـشعرية السابقة.

ثانياً: إن الوصول إلى دلالة العنصر المعجمي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحقل الدلالي الذي تنضوي تحته، ووفق نظرية الحقول الدلالية فإن تلك العناصر ترتبط مع حقلها الدلالي بعلاقة ما، وإذا استطاع المتلقي الوصول إلى تلك العلاقات التي تربط بـين العناصر المعجمية مع حقولها الدلالية فإنه يمكن له أن يفهم المقصود بتلك العناصر المعجمية داخل الخطاب الأدبي عموماً والشعري خصوصاً.

ثالثاً: يظهر لنا المزج الواضح بين الحقول الدلالية عند راشد عيسى، وإن لهذا المزج سبيل إلى تحميل العناصر المعجمية مزيداً من العلاقات الدلالية التي تربطها بحقولها العامة، وذلك وفقاً لطبيعة الخطاب الشعري الذي توجد فيه.

2.1 شعرية المفردات:

ومما يدخل ضمن عناصر جماليات المعجم الشعري ما يتعلق بجانب المفردات المعجمية التي تخضع لنظام خاص بالنسبة لاختيارها، فليس أمر الاختيار أمراً سهلاً، بل لا بد للشاعر من أن يختار ألفاظه وفق نظام يتفق وطبيعة المعاني التي يشير إليها، فليس أمر اختيار الألفاظ والمفردات قائماً على أساس من العشوائية، إنما هو أمر دقيق يجب أن يتحلى فيه كاتب الخطاب الأدبي بمزيد من الدقة الانتقائية للكلمات، فيضع الكلمة في مكانها الصحيح ووفق معناها الموضوع لها، حتى تتواءم تلك الكلمة مع طبيعة الصورة التي تدخل ضمن إطارها، ومع سياقية المعنى الذي يسعى لإيصاله(1).

وبناء على طبيعة ذلك الاختيار، وطبيعة المعاني والدلالات التي ترتبط بالمفردات التي يختارها الشاعر، وبما تحويه من كم شعري رائق يمكن لنا أن نصف ذلك الاختيار بالجيد أو بالرديء، وذلك وفقاً لموقع المفردة من سياقها العام ضمن إطار دلالي شعري.

3.1 محور الاختيار الأفقي والعمودي:

إن من أبرز الآليات البحثية التي تتناول موضوع شعرية المفردات التي يختارها الشاعر ما يتعلق بمفهوم الاختيار الأفقي والعمودي للمفردات، والقائم أساساً على طبيعة الاختيار المناسب ضمن مجموعة البدائل المعجمية المتاحة للشاعر، فإن اختياره للفظ ما لا يكون عشوائياً، بل يفترض أن يكون وفق نظام شعري قائم على

---

(1) انظر: مندور، محمد (2004م). في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى، ص: 40.

أساس من الدقة المتناسبة مع السياق، والناظرة في مجموعة البدائل المعجمية المتاحة، والاختيار بناء على المفردة الأنسب في المكان الأجود.

تقوم عملية الاختيار الأفقي والعمودي على أساس من البدائل المعجمية التي ترتبط بالعنصر المعجمي المستعمل ضمن الخطاب الشعري، غير أن هذا العنصر المعجمي المستعمل في ذاك الخطاب يمثل الاختيار الأنسب ضمن مجموعة البدائل المعجمية تلك، فمثلاً قد تكون كلمة "قهار" تمثل اختياراً عمودياً مناسباً حين استعملها سبحانه وتعالى في قوله: "لَو أَراد الله أَن يتخِذَ ولَدا لَاصطَفَى مِما يخْلُقُ ما يشَاء سبحانَه هو الله الْواحِد الْقَهار"[1].

فكلمة القهار عمودياً تستدعي مجموعة من البدائل مثل: القاهر، والقادر، ولكنه اختار سبحانه وتعالى الصيغة التي تدل على القوة، فكانت القهار من بين البدائل العمودية هي الأنسب، ولذلك تمت على المستوى الأفقي دلالة الواحدية التي لا ينازعه في سلطتها أحد، ولذلك كانت صيغة "فعال" هي الأنسب أفقياً[2].

وبناء على ما سبق فإن محور الاختيار الأفقي والعمودي للمفردات يقوم على أساس من المفاضلة بين مجموعة المفردات المعجمية المتاحة، ولا يعني ذلك أن تلك المفردة هي الأنسب دائماً، بل قد تكون أنسب في موضع، ولا تناسب في موضع آخر[3]، فالمناسبة لمفردة ما تقوم على أساس من السياقية الدلالية، فربما كانت بعض الكلمات غير مناسبة في بعض السياقات، وكان غيرها أنسب منها، ثم في سياق آخر تصبح تلك المفردة هي الأنسب، ويصبح غيرها بعيداً عن المناسبة.

ولكي تتضح لنا صورة الاختيار الأفقي والعمودي بأجل معانيها في شعر راشد عيسى، فسنورد فيما يلي مجموعة من النماذج الشعرية التي ظهر فيها الإبداع في الاختيار الأفقي والعمودي للمفردات، ضمن إطار من المناسبة السياقية، ونشير هنا قبل أن نبدأ بالحديث عن هذه النماذج الشعرية إلى أن اختيار هذه النماذج قام

---

(1) سورة الزمر، آية: 4.

(2) الرواشدة، سامح (2013م). جماليات التعبير في القرآن الكريم، الصايل للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 23 ـ 24.

(3) الرواشدة. جماليات التعبير في القرآن الكريم، ص: 25.

على أساس من الاستقراء الناقص، فقد يكون الموضع مناسباً تماماً، وقد يوجد فـي شعر راشد عيسى كثير من المواضع المناسبة للنمذجة على هذا النسق الاختيـاري، غير أننا نكتفي بإيراد بعض تلك النماذج حسب ما توصل إليه استقراؤنا.

يتحدث الشاعر عن نفسه، ويصف حاله بأنه سيكون عرافاً دهريـاً، يبـاري السحرة، وهو حفيد الجن، يقول[1]:

وسوف أكون العرافَ الدهري

أنفض السحرة وعميد الجن

فحين ننظر في كلمة "عراف" نجد أنها جاءت وفق صيغة المبالغـة "فعـال" وهي صيغة تدل على وقوع الحدث كثيراً من فاعل ذلك الحدث، وهي كلمة موفقـة أفقياً في اختيارها، فقد يختار الشاعر كلمة: ساحر، أو كاهن، أو باصر، أو غيرهـا من المفردات التي تدل على معنى العرافة، غير أنه استطاع أن يتوصل إلى اختيار هذه اللفظة على أساس دلالاتها على المبالغة من ناحية، وعلى أساس علاقتهـا بـ ـ "السحرة، وحفيد الجن" اللتين يليانها في السطر التالي، فلو اختار ساحراً لما ناسـبت "السحرة" ولو اختار كاهناً لما ناسبت حفيد الجن من حيث الدلالة على العرافة، لـذا كانت كلمة "عراف" بصيغتها الدالة على المبالغة هي من أكثر الكلمات توفيقـاً فـي الاختيار الأفقي.

وفي موضع آخر يتحدث الشاعر عن جدته واصفاً موقف نساء القرية منهـا، وكيف يعاملنها، يقول[2]:

ونساء القريةِ يتواردن

على قطرات الضوءِ المتساقطِ

من ضحكتِها

ولذا فنجوم الظهر تغار على

ميسا تتنزلُ خرزاً أزرق

([1])عيسى، راشد (2012م). حفيد الجن، سيرة شعرية، وزارة الثقافة الأردنية، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 12.

([2]) عيسى. حفيد الجن، ص: 23.

عند النظر في هذه الأسطر الشعرية نجد أن كلمة "يتواردن" كلمة آخذة في الاختيار العمودي الرأسي، فهي تدل على ورود تلك النساء على قطرات الضوء المتساقط، وكلمة "يتواردن" بمعنى الورود، كورود الماء مثلاً، والفعل "يتواردن" مأخوذ من الفعل الماضي: توارد، ومن الجذر: ورد، فكان ممكناً لدى الشاعر أن يقول: يردن على قطرات الضوء...، غير أنه لم يختر هذه الكلمة التي لا تمثل الجانب العمودي، فإن الكلمات كانت: يذهبن، يردن، يتواردن، إذ تمثل مفردة "يتواردن" قمة الاختيار العمودي لهذا المعنى، فالذهاب لا يعني الورود بدءاً، ثم إن الورود قد لا يعني التكرار والمبالغة في ذلك الورود، في حين أن التوارد يعني: الذهاب إلى المكان، ووروده، والتردد عليه غير مرة، وتكرار ذلك الورود على سبيل المبالغة والتكثير، لذا فإن كلمة "يتواردن" جاءت متوافقة مع سياقها الدلالي، فقد أراد الشاعر أن يبين مقدار حضور تلك النساء عند جدته، وكيف أنهن كثيرات التردد عليها، فكان اختياره لهذه المفردة موفقاً.

وفي موضع آخر يخاطب الشاعر فيه أمه، ويبين ينفي لها بعض الصفات التي قد تُلصق به، يقول(1):

يا أمي لستُ حزيناً

أو راغوب عتب

إني جبلٌ يتثائب في قنينة

فعندما ننظر في الأسطر الشعرية السابقة نجد أنها تشتمل على مفردة "راغوب" وهي صيغة مبالغة من الفعل "رغب"، وكلمة راغوب تمثل قمة الاختيار العمودي في هذا المعنى، فالمفردات تبدأ: مريد، راغب، ثم راغوب، فالإرادة بداية قد لا تدل على الرغبة في الشيء، إنما تدل على طلبه، ثم إن كلمة "راغب" تدل على طلب ذلك الشيء وإرادته مع الرغبة فيه، أما الراغوب فهو مريد للشيء، طالب له على سبيل الإلحاح والرغبة الجامحة، مكرراً لتلك الرغبة، مثقلاً فيها، لذا فإن الشاعر قد نفى عن نفسه هذه الصفة، وبين أنه ليس راغوب عتب، فكانت هذه

(1) عيسى. حتى لو، ص: 70.

الصيغة المعجمية مناسبة للسياق الدلالي العام، فقد ناسبت في مبالغتها مبالغة مفردة "حزين" الدالة على كثرة الحزن، وناسبت معنى "جبل يتثاءب في قنينة"، فـلا يمكـن وصف الجبل بالرغبة فحسب دون الدلالة على كثرة تلك الرغبة.

ويصف راشد عيسى الحب في قصيدة له، يقول فيها[1]:

لك يا حب سلطةٌ لا تُبارى وضياء مؤلة لا يجارى

ذاب فيك الزمان والكون أعمى كجنينٍ يحاوِلُ الإبصارا

وتماهى المكان فيك احتراماً وشكا الموتُ سرك الجبارا

فلو نظرنا في كلمة "الجبار" في الأبيات السابقة، فإنها تمثل اختياراً عمودياً موفقاً في البيت الشعري، فقد جعل الشاعر من الحب قـوة عظيمـة، ضـخمة، لا تشابهها قوة في الكون، ومن هنا فقد ناسب أن يصفها بأنها جبارة، فكلمـة "جبـار" متدرجة في عموديتها من القوة، فالحب، قوي، ثم هو جابر، ثم هو جبار، أي أنه قد وصل في قوته إلى حد الجبروت، وهذا كما ذكرنا سابقاً مناسب لطبيعة سياق المعنى الدلالي الذي يبين أن الحب قد بلغ في قوته حداً بعيداً جداً.

ويتحدث الشاعر عن نفسه، يقول[2]:

صار نهراً جارياً يسقي جفافي

ارتوي منه

ولكنّي ظمئتُ

لقد اشتملت الأسطر الشعرية السابقة على كلمة تمثـل الاختيـار العمـودي الموفق في هذه الأسطر، وهي كلمة: أرتوي، فإن هذه الكلمة تدل على كثرة شـرب الماء ونحوه حتى يصل الشارب إلى حالة الارتواء تلك، إذن فالبداية شرب، ثم إكثار من هذا الشرب، ثم السقيا أو الاستقاء، لأن فيه طلب للماء، ثم الارتواء، فـالارتواء يمثل قمة هذا الشرب، ولقد جاءت هذه المفردة المعجمية موافقـة لطبيعـة الـسياق الدلالي الذي جاء في هذه الأسطر الشعرية، فقد وصف النهر الجاري، ومن الطبيعي

---

(1) عيسى. حتى لو، ص: 83.

(2)عيسى، راشد (1988م). امرأة فوق حدود المعقول، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 46.

أن يرتوي الإنسان حين يشرب من هذا النهر، غير أن المفارقة عاجلتنا في الـسطر التالي بأنه ظمئ.

ويخاطب الشاعر محبوبته قائلاً[1]:

نعم أو: لا

قوليها.. وعلام تموتُ الصرخةُ

حبلى.

فكلمة "الصرخة" موفقة في اختيارها الأفقي من بين مجموعة الكلمات التي قد تدل على الصراخ، فإن هذه المفردة من بين مجموعة من المفردات التي تدل علـى الصوت، تبدأ بـ : صوتَ، صيحة، صرخة، فإن كلمة "صرخة" تدل على الـصوت والفاجعة معاً، إذ إن الصيحة لا تدل على ذلك، فالإنسان يبدأ بالصوت، ثم يصيح إذا كان قد أصابه شيء ما، ثم يصرخ إذا كان ذلك الشيء أشد وقوعاً به، فالصراخ أشد من الصياح، وسياق الحديث يدل على أن استعمال الشاعر لكلمة "صـرخة" موفـق أكثر من استعماله لأي لفظ آخر قد يدل على دلالة متقاربة ضمن هذا السياق، فليس هناك شيء يستدعي إصدار صوت عالٍ أكثر من الموت، فناسب ذكر الموت إيـراد لفظ الصرخة.

ونجد راشد عيسى يمزج بين الحديث عن الوطن، والحديث عن المرأة التـي تمثل رمزاً لهذا الوطن، يقول[2]:

للمرأةِ نخلةٌ

تُدخلني عيناها سجن عبودية

لكني أتلقّى أجملَ درس

في عشق الأوطان

فقد وردت كلمة "عشق" في السطر الأخير من هذه الأسطر الشعرية، وهـي كلمة تمثل اختياراً عمودياً موفقاً، إذ إن المرء يبدأ بشعور الحب تجاه وطنـه، ثـم

---

(1) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 97.

(2) عيسى. ريشة صقر، ص: 34.

يتطور هذا الشعور حتى يصير عشقاً، فالعشق يمثل حالة من التطـور الحبـي لأي شيء، والوطن يستحق أن يعشق، فوصف الوطن بالحب فحسب قد يكون قليلاً فـي شأن هذا الوطن، ومن هنا فإن وصفه بالعشق يعد أكثر تمكناً في معنى السياق العام للأسطر الشعرية، ومن هنا كان الشاعر موفقاً في اختياره ذاك.

ويصف الشاعر الحب بأنه كالبحر الشاهد الفاضح، وهو الذي ورطه فـي حـب النساء، يقول[1]:

يا بحر أنتَ الشاهد الفضاح   قلبي شراع والنساء رياح

جرحنْه حتى هوى متمزقاً   وبهن منه مصائب وجراح

لا هن يتركن الشراع بحالهِ   عند المرافئ بالُه مرتاح

فقد اشتملت الأبيات السابقة على إيراد كلمة "فضاح" وهو وصف قد أطلقـه الشاعر على البحر، الذي يريد به أصلاً الحب، فقد وصف الحب ضمنياً بأنه فضاح، وكان اختياره لهذا اللفظ الدال على المبالغة اختياراً عمودياً موفقاً، فإن المعنى يبـدأ بـ : فاضح، ثم يصير فضاح، فالفاضح لا يقصد الفضيحة علـى سـبيل المبالغـة والتكثير، أو على سبيل التقصد والتكرار، لذا لم يناسب أن يوصف البحـر بـصفة الفاضح دون الفضاح، لأن الفاضح يدل على القلة، والقلة لا تناسب البحر، لذا ناسبته كلمة "الفضاح" الدالة على الكثرة والمبالغة.

ويصف الشاعر غجرية تمشي في الشارع فيقول[2]:

في شارعٍ وسطَ الزحام

غجريةٌ تمشي على مهلِ

في وجهها قسماتُ الفجر تنتثر

في صدرها يتململُ العمر

في صمتِها مطر من الأسرار ينهمر

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص، 59.

(2) عيسى. شهادات حب، ص: 21.

فلو نظرنا في السطر الأخير من هذه المجموعة من الأسطر الشعرية لوجدنا أن كلمة "ينهمر" مفردة معجمية موفقة الاختيار بالنسبة للناحية الأفقية، فـإن كلمـة ينهمر تتقارب في معناها ودلالتها مع بعض الكلمات الأخرى، مثل: يسقط، ينـزل، يهبط، يتدفق، ينهمر، وجميع هذه الكلمات تدل على معنى سياقي متقارب، غيـر أن الانهمار يدل على كثرة السقوط، وغزارته، مع استمراره، لذا ناسب استخدام هـذه الكلمة مع طبيعة الوصف الذي وصفت به تلك المرأة الغجرية، فهي فـي وجههـا يتناثر الفجر، وفي صدرها يتململ العمر، لذا ناسب استعمال مفـردة "ينهمـر" دون سائر المفردات المقاربة لها في اللفظ والمعنى، إذ إن هذه اللفظـة الأخيـرة تمثـل اختياراً أفقياً موفقاً.

ويصف الشاعر مشاعره تجاه حبيبته، ويبين أن برج عمره قد طار منه الحمـام إليها، وهو مزج بين الطبيعة والحب، يقول[1]:

طار من برجِ عمري

حمام وحط على غصنِها

وهدل

وبلا رشدِهِ هب منها

الشذى واحتمى بدمي واحتفل

لقد اشتملت الأسطر الشعرية السابقة على كلمة "هب" وهي تمثل قمة الاختيار العمودي لهذا المعنى، فالرائحة، تخرج، ثم تفوح، ثم تنتشر، ثم تهب، فـإن معنـى هبوب الرائحة يأتي في قمة ذلك التدرج المعنوي للرائحة، وكان هذا الاختيار لمعنى الهبوب مناسباً للشذى الذي جاء في السطر التالي، فلو وصف الشذى بأنه يخرج لما كان ذلك مناسباً، ولو وصفه بأنه يفوح، لما ناسبه، فالفوح يناسب الرائحة ولا يناسب الشذى، لذا كانت كلمة "هب" أكثر مناسبة في سياقها الدلالي السابق، ومن ناحية ثانية تمثل هذه المفردة قمة الاختيار العمودي لهذا المعنى، ولقد كان الشاعر موفقـاً فـي اختياره.

---

(1) عيسى. ما أقل حبيبتي، ص: 13.

والحب مسكنه القلب، هكذا يوضح لنا راشد عيسى، ويبين لنا أن كثيراً من العشاق لم يكن لهم حظ في التدثر بمحبوباتهم، يقول[1]:

كم قلبٍ عشِقَ ولم يتدثّر

بحبيبته

لكن حين دفنّاه قرأنا جمر

رسائلِها في يدِهِ

وسمعنا صورتَها في العين

يمكننا أن ننظر في المفردة "يتدثر" في السطر الأول على أنها اختيار عمودي موفق، فإن معناها يتغطى، غير أن التدثر يصحبه الخوف، وقد يصحبه كثرة الغطاء مع شدته، وهذا المعنى العمودي يناسب مجيء "كم" الخبرية في بداية السطر الشعري، فإنها تدل على معنى التكثير، ومن هنا ناسب مجيء خاتمة ذلك السطر بكلمة "يتدثر" على اعتبار التناسب الدلالي، وهو اختيار عمودي موفق من الشاعر.

ويخاطب الشاعر صديقه واصفاً نفسه قائلاً[2]:

لم أزلْ يا صديقُ...

بسمةً فاتحة

لم أزلْ أغترفْ

لم أزلْ أرتقي سلماً للهوى

إذ تظهر لنا مفردة "أرتقي" في السطر الشعري الأخير، وهذه المفردة تمثل قمة الاختيار العمودي ضمن هذا المعنى، فالمعنى يدل على الصعود، إذ من الممكن أن يقول الشاعر: أصعد، غير أنه اختار ارتقي مناسبة لمعنى الهوى، فالهوى صعب بعيد المنال، لذا يتوجب على الباحث عنه أن يرتقي إليه، كما أن لفظ "أرتقي" يناسب لفظ "أغترف" في السطر السابق، لذا كان من الأنسب أن يختار الشاعر لفظ "أرتقي" دون غيره من الألفاظ التي تمثل اختياراً عمودياً لهذا المعنى.

---

(1)عيسى، راشد (2012م). جبريا، أمانة عمان الكبرى، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 19.

(2) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 29.

وفي نهاية هذا المبحث نشير إلى النتائج الآتية:

أولاً: لقد كان الشاعر راشد عيسى موفقاً في اختياراته الأفقية والعمودية ضمن نصوصه الشعرية، وهذا ما استطعت أن أتوصل إليه من خلال استقرائي لنصوص دواوين الشاعر.

ثانياً: إن مجموعة الأمثلة والنماذج التي أوضحتها ضمن المبحث السابق لا تعني حصر ذلك الاختيار الموفق بهذه النماذج فحسب، بل هناك مجموعة كبيرة من النماذج الشعرية التي وفق الشاعر ضمنها في اختياراته الشعرية المتعلقة بالمفردات وقيمتها الأفقية والعمودية.

ثالثاً: يعتمد التوفيق في الاختيار الأفقي والعمودي على بعض الجوانب الصرفية خاصة ما يتعلق منها بالمشتقات، فإن صيغة المبالغة مثلاً تمثل قمة الاختيار العمودي حين تُقاس بصيغة اسم الفاعل، وهذا ما لاحظناه ضمن النماذج الشعرية السابقة.

الفصل الثاني
جماليات الانزياح

يشير المعنى اللغوي للانزياح إلى ذلك المعنى القديم في وضع اللغة، المرتبط بمعنى الابتعاد، فقولنا: انزاح الرجل عن دياره ونزح، أي: ابتعد عنها، فالانزياح في اللغة يشير إلى معنى الابتعاد[1].

كما يتبين لنا في المعجم الوسيط أن معنى الانزياح يقود إلى معنى الزوال والابتعاد، وهو ما أشرنا إليه سابقاً[2].

كان للبلاغة القديمة دور مهم في تكوين المنظومة الفكرية التنظيرية عن الانزياح، غير أن هذا الدور للبلاغة القديمة لم يتعد هذا الجانب المتمثل بتصنيف حقائق العالم من حولنا، وترتيب هذه الأصناف ضمن أطر الانزياح المختلفة، ثم لم تتعد البلاغة القديمة هذه الخطوة، يقول جان كوهن: "والواقع أن البلاغة القديمة قد بنيت بمنظور تصنيفي خالص، لقد وقفت محاولاتها عند وضع العالم وتسمية وترتيب الاصناف المختلفة من الانزياحات، كانت تلك المهمة مملة، لكنها ضرورية، فمن هنا ابتدأت العلوم جميعاً، لكن البلاغة وقفت عند هذه الخطوة، فلم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة"[3].

فما دام المعنى اللغوي للانزياح يشير إلى الابتعاد والزوال عن الموضع، فإن الانزياح بمفهومه الاصطلاحي الأدبي يشير إلى ذلك التمرد على اللغة التواصلية المألوفة التي يفهمها الناس، فإن كوهن يبين أن الانزياح والشعرية يتعالقان بكل ما هو غير مألوف، وكل ما هو غير مألوف يدخل ضمن دائرة الانزياح[4].

---

(1)ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي المصري الإفريقي (1414هـ). لسان العرب، دار صادر، بيروت ـ لبنان، الطبعة الثالثة، ج: 2، ص: 614.

(2)مصطفى، إبراهيم، وآخرون (د.ت). المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة، ج: 1، ص: 406، 406، وج: 2، ص: 913.

(3) كوهن. بنية اللغة الشعرية، ص: 249.

(4) انظر: كوهن. بنية اللغة الشعرية، ص: 15.

ولما كان الانزياح يرتبط بجانب اللامألوف في اللغة فلا بد لنا من تحديد عنصري التكوين الانزياحي في الكلام، فإن علاقة الانزياح تربط بين عنصرين، الأول منهما عنصر معياري يتم من خلاله تأسيس علاقة الانزياح الذهنية، والثاني منهما غير مألوف، ولا يمكن أن يكون العنصران غير مألوفين، أي أن تكون علاقة الانزياح قائمة بين لا مألوف ولا مألوف، بل لا بد من كون أحد هذين العنصرين مألوفاً لأنه يمثل العنصر المعياري في علاقة الانزياح، فمن خلال هذا النمط التكويني للانزياح يظهر لنا جمال هذا العنصر، وهناك مجموعة من العلاقات التي تربط بين ثنائية هذا الانزياح من بينها: الشمولية، والجزئية، والمجال والوظيفة، والتجرد والتأثير، والاطراد والانحراف، والتحليل والتفسير، واللغة والكلام[1].

ومن هنا تظهر لنا العلاقة بين الانزياح بمعناه اللغوي والانزياح بمعناه الاصطلاحي، فإنه لما كان في اللغة بمعنى الابتعاد والزوال، كان في الاصطلاح بمعنى اللا مألوف، والمبتعد عن النظام المعياري اللغوي الخاص بالترابط المعنوي التواصلي بين أفراد المنظومة اللغوية الواحدة، فمن هنا يظهر لنا الترابط بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي.

فالانزياح إذن يمثل طبيعة مخالفة لما عليه أصل اللغة التواصلية، فإن اللغة التواصلية تلزم المتكلم ببعض القيود الإسنادية والتركيبية والدلالية، هذه القيود متوقعة لدى المتلقي، فإذا أراد الشاعر أن يدخل الانزياح ضمن أدائه الفني فلا بد له من أن يكسر أفق التوقعات لدى هذا المتلقي، ويأتي بالعلاقات اللغوية بين عناصر الكلام على هيئة غير مألوفة لديه، فهذا هو أساس الانزياح ضمن وظيفته الفنية، ومن ناحية أخرى فإن على الشاعر أو الفنان أن يجيد الطريقة التي يمكن من خلالها كسر أفق توقعات المتلقي، فلا بد أن يكون هذا الكسر نابعاً من هدف عميق لدى هذا الشاعر أو ذاك الفنان، إذ لو كان ذاك الكسر فوضوياً عشوائياً لصارت اللغة مجرد عبث، بل إن الأمر يتعدى ذاك إلى أن يكون كلام المجانين والحمقى سبيلاً لاسترعاء

(1) بحيري، سعيد حسن (1995م). من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي، مجلة الدراسات الشرقية، العدد الخامس عشر، جامعة القاهرة، مصر، ص: 25.

انتباهنا لما يحمله ذلك الكلام من كسر لأفق توقعاتنا، غير أن هذا الكسر لديهم فوضوي عشوائي، ومن هنا فإنه يتوجب أن يكون الانزياح نابعاً من هدف عميق لدى الكاتب[1].

ومن خلال ما سبق كله يظهر لنا أن الانزياح في مفهومه الفني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعبارة الأدبية الفنية، والعبارة الأدبية تختلف كثيراً عن العبارة اللغوية، فإن العبارة الأدبية تشتمل على قدر كبير من الفنية والجمال، في حين أن هذا الفن والجمال ليس مطلوباً من العبارة اللغوية، بل يطلب منها أن تكون قادرة على تدعيم أسس التواصل اللغوي بين أفراد المنظومة اللغوية الواحدة، ومن هنا يظهر لنا الاختلاف الكبير بين العبارة اللغوية والعبارة الأدبية[2].

1.2 الانزياح الإسنادي:

تتكون اللغة العربية من طبيعة إسنادية متمثلة بالمسند والمسند إليه، فلا بد من وجود هذين العنصرين في تكوين الكلام العربي، وهو ما ينص عليه النحاة المحدثون بأنه العنصر الأساسي الذي يتكون منه المستوى النحوي، إذ عنده يمكن تحليل التراكيب الإسنادية إلى مسند ومسند إليه[3].

وهذا النمط التركيبي الإسنادي في العربية لا يختص بنوع واحد من الجمل، وإنما يختص بنوعيها، الفعلية والاسمية، فإن أياً من هاتين الجملتين يتكون من مسند ومسند إليه، مع اختلاف في الترتيب، فإن الجملة الاسمية تتكون من مسند إليه وهو المبتدأ، ومسند، وهو الخبر، في حين أن الجملة الفعلية تتكون من مسند وهو الفعل أو ما ينوب منابه، ومسند إليه، وهو الفاعل أو نائب الفاعل، وهذه العلاقة الإسنادية

---

(1) هولب، روبرت (2000م). نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى، ص: 970.

(2) ويس، أحمد محمد (2005م). الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ص: 120.

3) عبد التواب، رمضان (1997م). المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة ـ مصر، الطبعة الثالثة، ص: 195.

التي تحكم عنصري الجملة العربية تشتمل على مجموعة من الروابط والتوافقات بين هذين العنصرين ـ المسند والمسند إليه ـ كعلاقة التذكير والتأنيث، فإن قولنا: هند قائمة، مكون من مسند إليه ومسند، وهذان العنصران قد توافقا في الطبيعة الدالة على التأنيث، فإن "هند" مؤنث، و"قائمة" وصف مؤنث، وكذلك الحال في: جاءت الطالبة، فإن "جاءت" فعل دال على التأنيث، و"الطالبة" مؤنث، إلى غير ذلك من العلاقات الأخرى كالتثنية والجمع[1].

يقول سيبويه متحدثاً عن المسند والمسند إليه: "هذا باب المسند والمسند إليه، وهما ما لا يغْنَى واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلّم منه بداً. فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه. وهو قولك عبد ا أخوك، وهذا أخوك. ومثل ذلك يذهب عبد ا ، فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء"[2].

ومعنى كلام سيبويه السابق أن كلاً من المسند والمسند إليه يكمل أحدهما الآخر بعضاً، فلا يمكن للمعنى أن يكتمل أو للجملة التركيبية الإسنادية أن تتم من غير وجود هذين العنصرين الإسناديين، فقد سمى سيبويه الخبر مبنياً عليه، أي أنه مبني في تركيبه ومعناه على المبتدأ نفسه.

والجملة في العربية واحدة من نوعين: إما أن تكون جملة اسمية، وهي التي تبدأ باسم، أو بأحد النواسخ الاسمية، أو أن تكون جملة فعلية، وهي التي تبدأ بالفعل أو ما ينوب عنه[3].

---

(1)حسان، تمام (د.ت). مناهج البحث في اللغة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى، ص: 218، مع الإشارة هاهنا إلى بعض الاستثناءات النحوية التي تتعلق بباب التذكير والتأنيث خاصة، فقد فصل النحاة الحديث عن مثل هذه الاستثناءات ضمن كتبهم النحوية بما لا حاجة بنا لذكره هاهنا.

(2)سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (1988م). الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ـ مصر، الطبعة الثالثة، ج: 1، ص: 23.

(3) انظر: حسان، تمام (2006م). اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، الطبعة الخامسة، ص: 194.

وسنقوم ضمن هذا المبحث من فصل جماليات الانزياح في اللغة الشعرية عند راشد عيسى بتناول الانزياحات الإسنادية التي تدخل ضمن عنصري الجملة الإسناديين، سواء في الجملة الاسمية أم في الجملة الفعلية، وذلك كما يلي:

أولاً: الانزياح في الجملة الاسمية:

تتكون الجملة الاسمية في اللغة العربية من ركنين أساسيين لا بد منهما فيها، وهما المبتدأ والخبر، ويسمى الأول مسندا إليه، والثاني مسندا، ولا بد من وجود هذين الركنين لاكتمال تركيب هذه الجملة الإسنادي، وإذا فُقِد أحد هذين الركنين فلا بد من تقديره، وإذا لم يمكن تقديره تغدو الجملة ضرباً من الكلام الذي لا يبنى عليه معنى[1].

وفيما يلي من صفحات سنتحدث عن هذه الانزياحات الإسنادية التي تدخل ضمن إطار الجملة الاسمية، وفق ما وردت في أشعار راشد عيسى.

يقول الشاعر واصفاً الشعوب[2]:

فَالْبراكِين يا أَبانا شُعوب   يكْظِم النار صمتُها الْمتَسامي

فَتَراها وإن سهتْ تَتَحرى   ثَورةَ الْياسمِين والْأَحلَامِ

لقد اشتمل السطران الشعريان السابقان على انزياح إسنادي ضمن علاقات المبتدأ والخبر في الجملة الاسمية، فجملة راشد عيسى تقول: فالبراكين شعوب، وواقع الأمر أن البراكين ليست شعوباً، وإنما أثبت لها خبر أنها شعوب انطلاقاً من انزياح إسنادي مهم في هذه القطعة الشعرية، فلا بد من إخراج ما يكمن في أعماق الشاعر من ركائز إيمانية بقدرة الشعوب على المضي قُدماً والتحرير، فكما أن البركان قادر على إزالة كل ما هو في طريقه بقوته الفورانية، فإن الشعوب إذا ثارت تصير كالبركان في ثورتها، فلا يقف أمامها شيء.

فالانزياح الإسنادي ضمن القطعة الشعرية السابقة ماثل بإثبات صفة الثورة البركانية الجارفة للشعوب، وهذه الصفة ظهرت من خلال علاقة إسنادية بين المبتدأ

([1]) انظر: ابن يعيش، أبو البقاء يعيش بن علي (2001م). شرح المفصل، قدم له: الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ج: 1، ص: 230.

([2]) عيسى. حتى لو، ص: 30.

والخبر، فقد أتى هذا الانزياح لاستخراج ما كمن في نفس الشاعر وقلبه من إيمان وثقة بما تقدمه الشعوب عند ثورتها، فكما أن ثورة البركان تُغير كل شيء يقف في طريقها، بل قد تؤدي إلى دماره، فإن ثورة الشعوب تؤدي إلى تغيير حاسم وصارم في طبيعة الكينونة من حولها، لتصل في نهاية المطاف إلى تدمير كامل لقوى الشر والاستبداد التي تحكمت بالشعوب طويلاً.

وحين أظهر الشاعر ثقته وإيمانه بقدرة الشعوب على التغيير من خلال الانزياح الإسنادي، فإنه ربط هذه القدرة بشيء من الماضي وهو قوله: يا أبانا، فإنه بهذه الجملة الاعتراضية ربط بين حاضر هذه الشعوب وماضيها، فهو خطاب روحاني للأمس الذي لم تستطع فيه الشعوب أن تتخلص من الظلم والاستبداد.

ويقول الشاعر في موضع آخر[1]:

شَعركِ سِرب شَحارير

فَوقَ الْكَتِفين

وجَبينُكِ شَمس الصبح

تُصلي فَوقَ العينَين

وللمتلقي أن يسأل نفسه حين يتلقى هذه العبارة الشعرية: هل الشعر سرب شحارير؟

ضمن العالم المألوف ليس الشعر سرب شحارير، ولا يمكن أن يكون كذلك، ولا يمكن أن يكون الجبين شمساً أيضاً، فالشمس ليست شيئاً بسيطاً كي تكون جبيناً لإنسان مهما كان.

غير أن الشاعر أراد لهذه العلاقات الإسنادية اللا مألوفة أن تخلق مظهراً فنياً أكثر عمقاً من المظهر المباشر لدى المتلقي، فتجعله متعمقاً ضمن هذه العبارة الشعرية، يحس بما يريد الشاعر قوله ولكن ليس بالطريقة المألوفة، فالمتلقي يفهم من خلال هذا التركيب الإسنادي اللا مألوف بأن شعر المحبوبة متطاير كأنه سرب من الطيور، وجبهتها تزدان بجمالها وضاءتها البهية، حتى كأنها شمس النهار، هذا كله

---

(1) عيسى. ما أقل حبيبي، ص: 66.

يستطيع المتلقي أن يفهمه من خلال تلك العبارة الشعرية اللا مألوفة، وعلاوة عليه، فإن المتلقي يستطيع أن يتحسس جمال هذه العبارة، ويتلمس فنيتها التي لم يألفها في سواها من العبارات اللغوية المألوفة.

ويقول الشاعر في موضع آخر[1]:

كم جبلٍ شَرِب صراخَ

العاصِفَةِ الحمقَاء وَأَرّخَ أَنْفَاس

النَاياتِ وعشش َفِي جبهتِهِ الصقْر

وصلى فِي وجنَتِهِ الزيتُون

لا يمكن في واقعنا أن يكون الجبل قادراً على أن يشرب صراخ العاصفة، ولا أن يرخي أنفاس النايات، وذلك لأن الجبل جماد لا روح فيه، فهو لا يفعل شيئاً، ولا يتحرك، غير أن الشاعر أراد أن يحمل هذا الجبل بعضاً من مشاعره العميقة، ويخلع عليه مظاهر الحياة البشرية، ليكون الجبل نموذجاً للعلو والشدة والثبات والصمود، ولتكون الرياح، والنايات نموذجاً لما قد يقاسيه الإنسان من عذابات ومحاولات قهرية تؤدي به في بعض الأحيان إلى حالة من التزعزع والاضطراب.

فإن هذا الانزياح يثبت للجبل أنه يشرب كما يشرب البشر، غير أنه يشرب الريح، وهذه الريح التي تحاول أن تزحزحه عن مكانه، أو تغير في عنفوانه وصموده، إلا أنه يبقى واقفاً، يشرب صراخها، ولا يعبأ بها.

لقد أراد الشاعر أن يجعل من الجبل صورة للإنسان الفلسطيني الصامد أمام ويلات الاحتلال، بل إن الأمر لا يتوقف عند الصمود والثبات حسب، بل إنه يعيش حياته بكبرياء وعنفوان، حاله كحال الجبل الذي يعشش في رأسه الصقر، دلالة على الشموخ، وتنغرس فيه أشجار الزيتون، فكما أن هذا الجبل لم تؤثر فيه الريح شيئاً، وإنما شرب صراخها، ثم غنّت فيه النايات، وعشش في أعلاه الصقر، ونمت عليه أشجار الزيتون، فكذلك هو الفلسطيني لم تؤثر فيه ويلات الاحتلال وصرخاته، وإنما

---

(1) عيسى. جبريا، ص: 12.

تركها ولم يعبأ بها، بل هو يحيا سعيداً، رأسه مرفوع وهامته شامخة، وهو معطاء لأرضه لا يتوقف عند حدود الحرمان.

والجملة الاسمية يأتي فيها الخبر إما مفرداً، أو جملة، فالمفرد كقولنا: زيد كريم، والجملة كقولنا: زيد يذهب، وقولنا: زيد أبوه كريم، وما يثبت من أحكام للخبر المفرد ـ المسند ـ يثبت للخبر الجملة[1]، ولقد رأينا بعض الانزياحات التي ترتبط بالخبر الجملة وذلك في قول الشاعر[2]:

حتّى الطريقُ شَكَا خُطَاي، فَقُلْتُ:

أَحمِلُه علَى كَتِفِي وَأَمشِي ربما عينَاه

فِي عزمِ المدى قمر دِلِيل

إن الطريق جماد ليس له جسد فيسأم، ولا لسان فيتكلم ويشكو، غير أن الشاعر ألبسه لباس الإنسانية، وخلع عليه الحياة، فجعله شاكياً، فهو يشكو من خطوات هذا الشاعر الذي يسير عليه كثيراً.

جعل الشاعر من الانزياح سبيلاً للوصول إلى مكنونات داخلية في نفسه، فهو يعلم أن الطريق لا يشكو ولا يتكلم، غير أنه أراد أن يبين للمتلقي أن هذا الطريق لكثرة المسير عليه بلغ من الحد أنه لو يتكلم لشكا من خطوات هذا الشاعر عليه، وكثرة مسيره فيه، فقد سئم الطريق من تلك الخطوات، وذلك المسير، وإنما كان سأمه ناتجاً عن كثرة التكرار والمسير عليه.

يعكس هذا الانزياح الإسنادي جزءاً من الحالة النفسية الداخلية التي يعيشها الشاعر، فهو قد بلغ من اليأس والقنوط حداً يجعله يتوهم التثاقل والشكوى من الطريق نفسها، فهو لشدة ما دخَلَه من يأس، ولكثرة ما تزاحمت في نفسه الآلام صار قنوطاً متشائماً إلى حد أنه يرى في الطريق تثاقلاً من خطواته، ويسمع شكواه.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[3]:

---

(1) انظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو (1993م). المفصل في صنعة الإعراب، تحقيق: علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ص: 44.

(2) عيسى. ريشة صقر، ص: 18.

(3) عيسى. حتى لو، ص: 39.

ومنْزِلُنَا صار جداً عجوزاً

كثِير السعال

يؤَدي الصلاةَ علَى غَيرِ أَوقَاتِها وإذا

خَرج الضيفُ نَادى علَيهِ وَأَغْفَى

علَى سورِهِ واكْتَأب

إن المنزل لا ينمو ولا يكبر، ولا يخضع لقوانين الطبيعة والعمر التي يخضع لها الإنسان، فهو لا يكون شاباً فيهرم، ولا يكون طفلاً فيغدو جداً، بل هو المنزل الحجري الذي يبقى مكانه لا يتحرك ولا يتزحزح، غير أن الشاعر أراد لهذا المنزل في المقطوعة الشعرية السابقة أن يكون غير كل المنازل الأخرى، فقد صار جداً عجوزاً، وألحق بهذا الانزياح مجموعة من الأوصاف التي وصف بها ذلك المنزل، فهو كثير السعال، شأنه في ذلك شأن سائر العجائز في حياتنا اليومية، ويصلي، غير أن صلاته لا تكون على وقتها، وهي ظاهرة حياتية يشهدها الناس في يومياتهم مع العجائز أيضاً، كما أن هذا المنزل العجوز إذا خرج الضيف من عنده أغفى على السور واكتأب، شأنه في ذلك شأن سائر العجائز أيضاً.

إن هذا الذي ذكره الشاعر في مقطوعته السابقة لا يعدو أن يكون انزياحاً إسنادياً، فقد أسند خبر "جداً عجوزاً" للمنزل، وهو في الحقيقة لا يكون جداً ولا عجوزاً، وإنما أراد الشاعر هذا الانزياح لأجل معنى عميق في نفسه، ولكي يقدم عبارة شعرية فنية مرموقة توحي بمعانٍ لم يصرح بها هذا الشاعر صراحة، فهو لم يقل لنا أن المنزل قديم جداً في واقعه، غير أن هذا الانزياح أخبرنا بذلك، فلا يكون الجد صغيراً، بل لا بد أن يكون كبيراً، فمن هنا يفهم المتلقي أن المنزل الذي يتحدث عنه الشاعر قديم بالٍ.

ولم يكتفِ الشاعر في مقطوعته السابقة بإيراد الانزياح وما يتعلق به من معنى عميق، بل نقل مجموعة من المعاني الواقعية التي نعيشها خلال علاقاتنا اليومية مع من يحيط بنا من العجائز، فوصفهم بأنهم كثيرو السعال، ويصلون الصلاة على غير وقتها، وهذه صفات واقعية يلاحظها المرء في من يحيط به من عجائز، ومن ناحية

أخرى فإن هذه الصفات الواقعية قدمت شيئاً من التفصيل الفني ضمن العبارة الانزياحية في مقطوعة الشاعر السابقة.

وقد نجد الشاعر يكثّف الانزياحات ليؤكد على معنى معين في نفسه، كما يظهر ذلك في قوله[1]:

خَانَكَ حدسك يا ابن الظن الآثِم

فَالْمعنَى إسطَبْلٌ

والْكِلماتُ بهائِم

والْماء دموع النيران

تتابعت الانزياحات في المقطوعة الشعرية السابقة، فإن الشاعر لم يورد انزياحاً واحداً معضوداً بمجموعة من الأوصاف التي تؤدي إلى مزيد من تعميق معنى الانزياح، وإنما أورد مجموعة من الانزياحات التي تؤدي إلى معنى مشترك ضمن قالب دلالي واحد، فالواقع يقول بأن المعنى ليس إسطبلاً، ولا الكلمات بهائم، ولا الماء دموع النيران، فالمعنى شيء بعيد عن الحس المادي، في حين أن الإسطبل مادي ملموس محسوس، والكلمات معنوية لا كيان لها، في حين أن البهائم مادية حية يمكن رؤيتها وسماعها، ولمسها، والماء ليس دمعاً للنيران.

والشاعر حين أورد هذه العناصر التي لا تتوافق مع الطبع والحقيقة إنما أدخلها ضمن دائرة الانزياح، وأراد لهذا الانزياح أن يؤدي وظيفة فنية أدبية تحمل في طياتها قدراً كبيراً من الشعرية والجمال، وذلك حين يطبع المألوف باللا مألوف، فيظهر من خلال هذا اللامألوف مقدار التناقض الحي بين أفراد المنظومة البشرية التي يعيش فيها.

وإن كانت هذه الانزياحات التي أوردها الشاعر تبدو في ظاهرها متنائية عن الترابط والتماسك، إلا أنها في عمقها متماسكة مترابطة، فإن الهيكل المألوف يتمثل في: إسطبل، بهائم، وماء، ومعنى، وكلمات، ودموع، وهذه كلها مألوفة، غير أن اللامألوف ضمن هذه العناصر يتمثل بالعلاقة الإسنادية بين بعضها بعضاً: فالمعنى

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص: 50.

إسطبل، والكلمات بهائم، كما يظهر لنا العلاقة بين المعنى والكلمات من جهة، والإسطبل والبهائم من جهة أخرى، فالمعنى مكون من الكلمات، والإسطبل مكان وجود البهائم، والماء عموماً سر الحياة لهذه البهائم ولسائر المخلوقات الأخرى.

لقد وظّف الشاعر هذا الانزياح توظيفاً فنياً عميقاً يرتبط بحالة التغير والتشرذم التي يعيشها الناس في هذا العالم، فلم يعد شيء كما هو، وكل الظنون السابقة تغيرت وتبدلت، وصار الحكم على الأشياء نابعاً من طبيعة تناقضية، فالمعنى ابتُذل وصار اسطبلاً، والكلمات ابتُذلت هي أيضاً وصارت بهائم، ولم يعد الماء يؤدي وظيفته الأساسية وإنما صار دموعاً للنار نفسها.

الانزياح في الجملة الفعلية:

وكما أشرنا من قبل فإن العلاقات الإسنادية في العربية تقع في الجملة العربية بقسميها: الاسمية، والفعلية، وفي الصفحات السابقة كان الحديث عن الانزياح الإسنادي ضمن الجملة الاسمية، أما فيما يلي من صفحات فإن الحديث سيكون منصباً على الانزياح الإسنادي ضمن الجملة الفعلية.

وتتكون الجملة الفعلية في لغتنا العربية من عنصرين أساسيين هما: الفعل والفاعل أو ما ينوب عنه، وبعض العناصر غير الأساسية كالمفعول به، والحال[1]، وغيرهما من العناصر غير الإسنادية التي تسهم في تشكيل معنى الجملة، وتسمى عند النحاة بالفضلات[2].

ولقد خضعت الجملة الفعلية كالجملة الاسمية إلى أقيسة علماء النحو العرب، وإلى منطقهم النحوي، فحددوا بعض ملامحها، ووضعوا لها القوانين التي تنظمها، وقاموا بتأصيل الحديث عنها، واعتمدوا في تأصيلاتهم تلك على ما أنتجته العلوم الشرعية

---

(1) انظر: حسن، عباس (د.ت). النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة ـ مصر، الطبعة الخامسة عشرة، ج: 1، ص: 473.

(2) انظر: ابن مالك، أبو عبد ا محمد بن عبد ا (1990م). شرح تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تحقيق: عبد الرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، دار هجر للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى، ج: 1، ص: 266.

في أصولها كأصول الفقه مثلاً، فإن كثيراً من جوانب التأصيل النحوي تعتمد اعتماداً كبيراً على نتاجات علم أصول الفقه(1).

ولا حاجة لنا بإطالة الحديث عن تلك القواعد التأصيلية التي اعتمد عليها العرب في حديثهم عن الجملة الفعلية، وحتى الاسمية، فإن ما يهمنا في هذا الصدد تلك الانزياحات التي طالت مكونات الجملة الاسمية عند الشاعر راشد عيسى، ولكن لا بد من إيراد تقديم سريع لهذه المكونات التي تتكون منها الجملة الفعلية.

إن أول مواضع الانزياح الإسنادي ضمن الجملة الفعلية عند راشد عيسى ما يتمثل في قوله(2):

أُسائِلُ جرحِي كيفَ اهتَديتَ إليّ

وكَيفَ تَسلقْتَ نَجمِي؟

ومِن أينَ.. أين ابتَدأْتَ المسِير؟

يخاطب الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة جرحه، والجرح كما نعلم لا يعقل، ولا يستمع الكلام، وهو أيضاً لا يتحرك، فكيف إذن يتحدث الشاعر إليه؟

إن الشاعر حين خاطب جرحه لم تكن تلك المخاطبة على وجه الحقيقة، وإنما كانت من خلال انزياح إسنادي، فخص الجرح ببعض خصائص البشرية التي يمكن من خلالها السماع والفهم والعقلان، إذ أزاح الشاعر هذه الخصيصة البشرية من كونها للبشر، إلى أن أسندها إلى الجرح، من خلال علاقة إسنادية منزاحة.

وهذا الانزياح في هذه العبارة الشعرية لم يكن مجرد عبث، بل استطاع الشاعر من خلاله أن يتحدث بصورة لا مألوفة عن طبيعته الكينونية، فهو بعيد عن الجرح، وإذا أراد الجرح أن يصل إليه فلا بد أن يتسلّق نجمه، فكيف حصل هذا مع الجرح، وكيف وصل إليه هذا الجرح، لا بد أن يكون جرحاً كبيراً، جرحاً عظيماً، كي يصل إلى هذا الشاعر، ويؤثر فيه كل هذا التأثير.

---

(1)عمر، أحمد مختار عبد الحميد (2003م). البحث اللغوي عند العرب، دار عالم الكتب، بيروت ـ لبنان، الطبعة الثامنة، ص: 149.

(2) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 13.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

مُنْذُ ربتْنِي الْمتَاهاتُ صغِيراً يتَفَلى

فَوقَ جدران التعاسة

لقد اشتمل السطران الشعريان السابقان على انزياح إسنادي ضمن الجملة الاسمية، فإن المتاهات لا تُربي، بل ليس بمقدورها أن تتعامل مع البشر، فهي جماد، لا يقدم ولا يؤخر، غير أن الشاعر أزاح فعل التربية إليها، فأسند "ربتني" إلى المتاهات في صورة لا مألوفة منافية للواقع.

إن واقع الحياة التي نعيشها يقول بأن الأم هي التي تُربي وليس شيئاً آخر، فالتربية منوطة بها بالدرجة الأولى، فأراد الشاعر أن يوصل لنا فكرة متمثلة بأنه لم يحظَ بتربية حسنة، فقد كانت تربيته شبيهة بالتيه والضياع، فكانت المتاهات بمثابة المربية له، لذا فإنه يتفلى فوق جدران التعاسة.

لقد أراد الشاعر أن يتحدث عن ذلك المستوى الكبير من التعاسة الذي يعيشه في حياته، فعبر عن هذه الفكرة بطريقة لا مألوفة من خلال علاقة الانزياح الإسنادي، فبين أن سبب تعاسته في هذه الحياة عائد إلى طبيعة التربية التي حظي بها، فقد كان تائهاً في تربيته، فمن هنا تعست حياته.

وفي موضع آخر يقول أيضاً[2]:

هدتْ خُيولُ الحزن جدرانِي

وما أَلْقَتْ تَحِية

لَم أَبِع حزنِي ولَم أَخْلَع ثِياب

الْجرح عني

حين يتلقى المتلقي هذه الأسطر الشعرية يتبادر إلى ذهنه السؤال الآتي: هل للحزن خيول؟ وهل هذه الخيول قادرة على أن تهد شيئا؟

---

(1) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 13.

(2) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 46.

لقد جعل الشاعر من الحزن قوة ضاربة في حياته، حتى دفع به الأمر إلى انزياح إسنادي، أسند فيه الفعل المألوف إلى فاعل غير مألوف، ضمن علاقة إسنادية فعلية، فقد جعل الشاعر للحزن خيولاً، وجعل هذه الخيول ذات قوة هائلة، تستطيع من خلالها أن تهد جدران الشاعر، وهو معنى لا مألوف ضمن علاقته الإسنادية.

استخدم الشاعر هذا الانزياح الإسنادي للتعبير العميق عن معنى الحزن الكبير الذي تمكّن من حياته، فصار هذا الحزن لشدة قوته كالخيل التي تضرب الجدران فتهدها، فكان هذا الحزن قادراً على هد حياة الشاعر بكل ما فيها من إنجاز، حتى إنها هدت تلك الجدران دون أن تلقي عليه تحية، فكان نتيجة ذلك أن استمر الشاعر في معاناته وحزنه وألمه.

وفي موضع آخر يصف الشاعر شدة جمال محبوبته من خلال تقنية الانزياح الإسنادي[1]:

ِإذا تَبتَسِمِين

سيخْجِلُ ورد الحدائق مِن قُبحِهِ

وينْتَحِر الْياسمِين

ليس الورد كائناً بشرياً كي يخجل كما يخجل البشر، ولا الياسمين كذلك لينتحر كما ينتحر الناس، فما هذا ولا ذاك إلا نبات، ليس لديه من المشاعر شيء، ولا يعرف الخجل ولا الانتحار ولا سواهما.

غير أن الشاعر جعل الورد قادراً على الخجل، وجعل الياسمين قادراً على الانتحار من خلال علاقة انزياحية إسنادية، فأسند الخجل إلى الورد، وأسند الانتحار إلى الياسمين، وذلك في لوحة فنية تعبيرية رائعة بين من خلالها مقدار جمال محبوبته التي يصفها.

لقد أراد الشاعر أن يصف جمال تلك المحبوبة ـ وهو جمال مألوف ـ بصورة لا مألوفة كي يظهر جمالها أكثر عظماً، وأشد رونقاً من سواه، فما كان منه إلا أن جعل هذا الجمال مقروناً بجمال الطبيعة الخلاب، وهو جمال الورد والياسمين، فإن

---

(1) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 74.

اللا مألوف في هذه اللوحة الفنية الشعرية أن يخجل الورد، وأن ينتحر الياسمين، غير أن الشاعر أراد بهذه الصورة اللا مألوفة أن يبرهن للمتلقي أن هذا الجمال لو قدر للورد أن يراه لخجل من قبحه مقارنة بجمال تلك المحبوبة، ولانتحر الياسمين لشدة ما رأى من جمال مقارنة بجماله هو.

لقد عبر الشاعر عن هذا المعنى المألوف ـ جمال المحبوبة ـ بطريقة لا مألوفة، وهي التي تتمثل بالشعور الذي داخَلَ الورد والياسمين نتيجة لاقتران جمالهما بجمال تلك المحبوبة.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

رَأَيتُه

أَعني صديقي الشعر راكِباً

على حِصانٍ

يجولُ في خَرائِبِ الكَينُونَةِ الْخَرساء

يحذّر الْوجود مِن غِوايةِ الْعماء

إن الشعر أمر وجداني معنوي لا يمكن رؤيته، ولكن الشاعر في مقطوعته السابقة صرح بأنه قد رأى ذلك الشعر، فكيف رآه إذن؟

لقد أراد الشاعر أن يبين للمتلقي مقدار عظمة تلك الرسالة الشعرية التي ينقلها الشعر إلى الكون من حوله، فلم يرغب بتقديم هذا المعنى وفق النظام التركيبي الإسنادي المألوف، وإنما ارتأى أن يكون هذا المعنى متفقاً مع طبيعة انزياحية تكون أكثر تأثيراً في نفس المتلقي، فجعل من الانزياح الإسنادي سبيلاً لذلك، فكان الشعر كائناً مادياً مرئياً، وكان الشاعر يراه متجولاً على حصانه، ويتكلم إلى الناس، ويحذرهم من غواية العماء، وهو أسلوب أمكن في نفس المتلقي من الطريقة المألوفة في التعبير عن هذا المعنى، فاستخدم الشاعر عناصر مألوفة للوصول إلى معنى مألوف عبر إسناد لا مألوف.

---

(1) عيسى. حتى لو، ص: 7 ـ 8.

وفي موضع آخر يقول فيه الشاعر[1]:

تَستَحِم الصحراء في بحر روحِي

وتَذُوب الطيور شَوقاً لِظِلي

لِي مع الكَائِنَاتِ قِصةُ جرحٍ

فَهي تَشْكُو خَدِيعةَ الْحلْمِ مِثْلِي

إن الواقع الحياتي الذي نعرفه يقول بأن الصحراء لا تستحم، وكيف لها أن تستحم وهي كائن جماد لا يتحرك ولا يتزحزح؟ فكيف تستحم؟

عبر الشاعر عن معنى عميق في نفسه من خلال تقنية الانزياح التي يمكن من خلالها أن يعبر عما يجول في خاطره وفق نظام إسنادي أسلوبي أكثر تأثيراً في نفس المتلقي من الأسلوب المباشر الصريح، فلو أراد الشاعر أن يتحدث عما قاساه من الجرح والألم، وبرودة الأعصاب التي حظي بها نتيجة لكثرة هذا الألم وذلك الجرح، لكان تعبيره سطحياً مباشراً مألوفاً، فأراد هاهنا أن يتميز في أدائه لهذا المعنى، وأن يأتي به وفقاً لنظام خاص يحمل مزيداً من التأثير في نفس المتلقي من جهة، ومزيداً من الفنية وجمال العبارة الشعرية من جهة أخرى، فكان الأمر على ذاك يتطلب انزياحاً إسنادياً أسند فيه الشاعر الاستحمام إلى الصحراء، ليبين من خلال هذا الإسناد مقدار برودة الأعصاب التي يتمتع بها لكثرة ما عاناه وقاساه من الألم والجراح، فلشدة تلك البرودة التي داخلت أعصابه ومشاعره صارت الصحراء على اتّساعها وشدة الحر فيها قادرة على الاستحمام في بحر روح الشاعر الباردة.

لقد استطاع الشاعر أن يعبر بطريقة لا مألوفة عما عاناه وقاساه من الجراح والآلام التي أدت إلى برودة في روحه، وقرن هذا المعنى بالطبيعة من حوله، فإن له مع الكائنات قصة حزن وألم، فهي أيضاً تشكو خديعة الحلم مثلها مثل الشاعر في ذاك.

---

(1) عيسى. جبريا، ص: 32.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

نَعِس الليلُ فَنَام سريري

وتَمددتُ بِجانِبِهِ لِأَنَام

لا يمكن لليل أن ينعس، فهو ليس كائناً حياً ينام ويستيقظ، ولا يمكن للسرير أن ينام، فهو أيضاً ليس كائناً حياً ينام ويستيقظ، ولكن الشاعر حين عبر عن هذه المعاني بلفظه السابق لم يرد القول بأن الليل ينعس، والسرير ينام، وإنما أراد أن يعبر عن معنى عميق في نفسه بطريقة لا مألوفة.

حينما قال الشاعر: نعس الليل، فنام سريري، أراد أن يعبر عن طول سهره، حتى إنه لم يبقَ في الليل موضع للسهر، ولا بد للجميع من النوم، فإذا نام الجميع داهم النعاس بقية الناس في سهرهم، وصارت الأسرة مقصد الجميع كي يناموا عليها، وهذا ما قصده الشاعر في سطريه الشعريين السابقين.

لقد عبر الشاعر عن معنى طول السهر، وانتهاء الليل، وإخلاد الجميع إلى النوم والسرير بانزياح إسنادي لا مألوف، تمثل في إسناد النعاس إلى الليل، وإسناد النوم إلى السرير، ليقول للمتلقي أنه لم يعد هناك موضع للسهر، ولا بد من النوم، وهذا ما حصل معه فعلاً حين تمدد بجانب سريره لينام.

وفي موضع آخر يصف فيه الشاعر جدته العجوز[2]:

آ.. جدتِي العجوز

أُسطُورةٌ صبِية

ودمعةٌ عفَويةٌ عصِية

وحِينَما تَلْدغُها أَحلامها المنْفية

يصِير صدرها حدِيقَةً

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص: 10 ـ 11.

(2) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 86.

إن اللدغ من صفات الأفاعي والزواحف عموماً، غير أن أحلام الجدة ليست أفعى، ولا زاحف من الزواحف، فكيف إذن جعل الشاعر هذه الأحلام قادرة على اللدغ؟

هناك سمة مشتركة بين الأحلام المنفية والأفعى تجعل الشاعر قادراً على الربط بين هذا المعنى المألوف بذلك المعنى اللا مألوف، وهي أن الأفعى حين تلدغ الإنسان تؤدي إلى ألمه، وتسممه، فكذلك الأحلام المنفية التي تحس بها الجدة، فإنها تؤدي إلى وجعها وألمها، وتسمم نفسها وروحها، فهذا المعنى ليس غريباً تماماً عن ذلك المعنى.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذا الانزياح الإسنادي أن يعبر بطريقة لا مألوفة عن موقف مألوف، فزاد العبارة الشعرية جمالاً، ومنحها قدراً كبيراً من الفنية، ولو أن الشاعر عبر عن هذا المعنى وفق الطريقة المألوفة المباشرة لما اشتملت على هذا القدر من الجمال والفنية.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

عقُم السحاب

مريام فِي الرمق الأَخِير تُنَازع العطَش

إن العقم من صفات البشر ـ ذكراً كان أم أنثى ـ غير أنه يرتبط عادة بالأنثى، وليس من الطبيعي أن يقال عقُم السحاب؛ لأن هذا الإسناد خاص بالبشر دون الجماد الذي لا روح فيه، فكيف إذن جعل الشاعر من السحاب عقيماً؟

لقد أراد الشاعر أن يعبر عن شدة العطش الذي تعانيه مريام، سواء أكان هذا العطش مادياً أم معنوياً، فربما قصد به الشاعر العطش المعنوي الذي يطال المرأة الفلسطينية جراء ما تعانيه من قساوة الاحتلال.

وأياً يكن قصد الشاعر من العطش فإن مريام تلك ما زالت تعاني ذلك العطش، والسحاب لا يمطر عليها شيئاً، فكأن هذا السحاب عقيماً لا ماء فيه، فكما أن المرأة إذا عقمت لا تنجب، فإن السحاب إذا عقم لا يمطر، فاستعمل الشاعر هذا الانزياح

([1]) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 21.

الإسنادي للتعبير عن قلة المطر ـ حقيقياً أم معنوياً كما سلف ـ فاستطاع بهذا الانزياح تقديم المعنى وفق عبارة شعرية تمتاز بفنيتها الكبيرة، وشعريتها الرائعة، ولو أنه عبر عن هذا المعنى بالطريقة المألوفة لما كانت العبارة على هذا القدر من الجمال والفنية، في حين أن التعبير اللا مألوف الذي أتى به الشاعر منحها كل هذا الجمال.

وفي موضع آخر يقول الشاعر واصفاً محبوبته[1]:

ما زلْزلَني يا سيدةَ الْهمس

حِين امتَزجتْ حمرةُ شَفَتَيكِ بِماءِ الْكَأس

خَجِلَ الماء وسكِر الْخَمر

والسؤال الذي يتبادر في ذهن المتلقي حين يقرأ هذه الأسطر الشعرية: هل يمكن للماء أن يخجل؟ وهل يسكر الخمر؟

إن الشاعر في قوله: خجل الماء وسكر الخمر، أسند الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، فإن الخجل من خصائص الإنسان لا من خصائص الماء، وإن السكر من خصائص الإنسان لا من خصائص الخمر، وهذا الشيء المألوف استعمله الشاعر بطريقة لا مألوفة للتعبير عن شدة جمال محبوبته، فهي لشدة ذلك الجمال انقلبت حقائق الدنيا من حوله، وصار اللا مألوف مألوفاً، فخجل الماء وسكر الخمر، في حالة من الانزياح المادي المعبر عن شدة جمال تلك المحبوبة.

لقد استطاع الشاعر أن يعبر عن معنى مألوف بطريقة لا مألوفة منحت العبارة مزيداً من الشعرية، ومزيداً من الفنية والجمال، ولو أنه عبر عن هذا المعنى وفق الطريقة المألوفة لما احتوت العبارة كل هذا الجمال وكل هذا الفن.

اشتملت الصفحات السابقة على عدد من الانزياحات الإسنادية التي وردت عند الشاعر راشد عيسى في دواوينه الشعرية، وهي دون شك ليست كل ما لديه من نماذج لهذا الانزياح، غير أنها تمثل منهجاً عاماً له في استعماله لهذه التقنية الشعرية، وفي نهاية هذا المبحث نشير إلى النتائج الآتية:

---

(1) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 98.

1 . لقد كان استعمال الشاعر للانزياح الإسنادي المرتبط بالجملة الفعلية أكثر من اعتماده على الانزياح الإسنادي المرتبط بالجملة الاسمية.

2 . حاول الشاعر أن يجعل من انزياحاته لا مألوفة بأكبر قدر ممكن من الفنية والموهبة، كي يتميز عمن سواه من الشعراء في منهجه الشعري المتعلق بالانزياح.

2.2 انزياح المصاحبات المعجمية_ الدلالية_ الإضافة_ النعوت:

كما كان الحديث في الصفحات السابقة عن الانزياح الإسنادي فإن الحديث في هذه الصفحات سينصب على الانزياح الدلالي في جوانب الإضافة والنعوت، وهذه العناصر الإضافية والنعوت مكونة من جزئين، مضاف ومضاف إليه، ونعت ومنعوت، وهي بهذه الناحية تمثل نمطاً تركيبياً ضمن عناصر اللغة المختلفة[1].

ولقد استفاد الشاعر راشد عيسى من أنماط انزياح المصاحبات المعجمية في جانبي الإضافة والوصف في تدعيم عبارته الشعرية بمزيد من الفنية والإبداع والجمال، كما أسهمت هذه الانزياحات في إدخال بعض العمق على المعاني والأفكار الرسائلية التي أراد الشاعر أن ينقلها إلى المتلقي، فأحس بضرورة إدخال نمط انزياح المصاحبات ضمن أسطره الشعرية، في سبيل الوصول إلى معنى أكثر عمقاً، وعبارة أشد جمالاً ووقوعاً في نفس المتلقي، ومن بين المواضع التي اعتمد فيها الشاعر على انزياح المصاحبات ما جاء في قوله[2]:

فلَم أَستَجِب

ولَم أَرتَقِب

ولَم تُغْرِني صرخَاتُ الْعطُور

([1]) انظر: الأحمد نكري، القاضي عبد النبي بن عبد الرسول (2000م). دستور العلماء، أو جامع العلوم في اصطلاحات الفنون، عرب عباراته الفارسية: حسن هاني، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ج: 1، ص: 196.

([2]) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 15.

إن الأسطر الشعرية السابقة تشتمل على انزياح بين المضاف والمضاف إليه، إذ يقول الشاعر: صرخات العطور، وهل للعطور صرخة؟

استطاع الشاعر من خلال هذه العبارة الشعرية التي أخرجها بطريق الانزياح أن يقدم معنى أكثر عمقاً، فإن الصراخ يعني رفع الصوت في النداء أو الكلام، وهذا الصوت المرتفع لا شك سيكون أكثر جذباً للسامعين من الصوت المنخفض الخافت، فاستفاد الشاعر من معنى الصراخ ليزيح تركيبه الإضافي من الصوت إلى العطر، فصار العطر بشدة رائحته ونفاذها أكثر جذباً للناس من حوله، فشم العطر النفاذ كسماع الصوت الصارخ، فصار العطر كأنه يصرخ ليجذب الناس من حوله.

واستطاع الشاعر بهذه العبارة الشعرية أن يقدم نموذجاً ليس مألوفاً من التعالقية بين الكلمات بصورة مألوفة، فإن الشاعر أراد أن يبين لنا أنه لا يغريه شيء ليتخلّى عن مبدئه، حتى لو كان هذا الدافع أو السبب شديداً قوياً، كأن يكون صراخ العطر.

ومن ملامح انزياح المصاحبات ضمن التركيب الإضافي ما جاء في قول الشاعر[1]:

وأنا الصغِير علَى الهوى
وجنُونِهِ
وغُيوم قَلْبِي أدمع
النساكِ

فليس ضمن واقعنا الذي نعيش أن يكون للقلب غيوم، فإن الغيوم مكانها في السماء وليس في القلب.

إن الشاعر حين أطلق هذا التركيب الإضافي ليبين فيه أن لقلبه غيوماً لم يرد تلك الغيوم المقصودة في واقعنا المادي، وإنما أراد أن يربط بين هذه الغيوم الحقيقية بصفة قلبية صارت ملتصقة به، فإن الغيوم تمطر، والمطر عنده يوازي الدموع، وإن تلك الغيوم تجعل وجه السماء شاحباً، وكذلك الحال عند الشاعر فثمة عواطف

---

(1) عيسى. ما أقل حبيبي، ص: 30.

في قلبه تجعله شاحباً في خفقانه، فتصير تلك العواطف بمثابة الغيوم التي تجعل وجه السماء شاحباً.

استطاع الشاعر بهذا الانزياح أن ينقل عبارته الشعرية من مشهد مألوف إلى مشهد لا مألوف، من شأنه أن يجعل المتلقي متأثراً بتلك العبارة الشعرية، فهو يستشعر مشهد الغيوم الشاحبة في السماء، فينقلها وفقاً للعبارة الشعرية إلى قلب الشاعر المثقل بالعواطف المؤلمة، فتغدو العبارة الشعرية أكثر أثراً في نفس المتلقي، وأعمق وقعاً في روحه، فقد حازت جملة جمالية تفوق العبارة المألوفة التي يعرفها ذلك المتلقي.

ونجد الشاعر يخلق أنماطاً من العلاقات الإضافية ضمن التركيب الإضافي، فيجعل للمعاني بيضاً يفقشه الشاعر، وذلك إذ يقول[1]:

فَكَم لُغَةً يتْقِن العاشِقُ الْبهلَوان

لِيفْقُشَ بِيض المعاني؟

يظهر الانزياح في عبارة الشاعر السابقة في قوله: بيض المعاني، فقد أضاف البيض إلى المعاني، وهل المعاني تبيض؟

إن الشاعر يعلم تماماً أن المعاني لا تبيض، غير أنه أراد أن يوصل رسالة إلى ذلك المتلقي بأن الوصول إلى المعنى المراد ليس سهلاً بالصورة التي يتصورها المتلقي، بل على الشاعر أن يفقش بيض تلك المعاني حتى يصل إلى المعنى الذي يريده، فيكون بذلك المعنى مخفياً عنه، وهو مستور ضمن ستار لا بد للشاعر أن يكشفه.

والشاعر بإطلاقه هذه العبارة الشعرية استطاع أن ينقل الصورة المألوفة لدى المتلقي إلى مظهر لا مألوف، فيجعله متعمقاً بتلك العبارة الشعرية، متفكراً في نواحي الفنية فيها، مما يدفعه ذلك إلى التدقيق والتمحيص، ليصل في نهاية المطاف إلى المعنى الذي يريده الشاعر.

([1]) عيسى. وعليه أوقع، ص: 10.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

أرملةٌ ما باعتْ فاكِهةَ أُنُوثَتِها لِلْغَاصِب

تَنْتَظِر رجوع الزوج إِليها والزوج قَريباً سيعود

هناك عبارة مألوفة في تكوين العبارة الشعرية السابقة، وهي أن المرأة تبيع الفاكهة، ولكن اللا مألوف في هذه العبارة أن الفاكهة ليست كجنس الفاكهة التي نعرف، إنما هي فاكهة أنوثتها، وهل للأنوثة فاكهة؟

في واقع الأمر ليس للأنوثة فاكهة، ولا يمكن ضمن حدود المألوف أن يكون ذلك، غير أن الانزياح من خلال علاقة المضاف والمضاف إليه استطاع أن يجعل للأنوثة فاكهة، وأن تكون هذه الفاكهة موضعاً للبيع والشراء.

وهذا الانزياح لم يكن مجرد خبط عشواء، وإنما ثمة ترابط بين هذه العبارة اللا مألوفة والمألوف، فإن الفاكهة تمثل متعة من متعات الطعام، وإنها ثمينة بالقدر الذي يجعل الناس يشترونها كما لو أنها أساس الحياة، فكذلك الحال مع أنوثة المرأة، فإنها متعة يتمتع بها الإنسان، كما أنها ثمينة بالقدر الذي ليس من السهولة بمكان أن تبيعها المرأة أو تفرط بها، خاصة إذا كانت للغاصب، فكما أن الفاكهة اللذيذة لا تُباع قسراً، فإن الأنوثة الرقيقة لا يفرط بها قسراً.

والشاعر حين جاء بهذه العبارة اللا مألوفة ضمن أسطره الشعرية نقل المعنى وفق نظام تركيبي أكثر جمالاً وشعرية مما لو كان عليه الحال وفق النظام المألوف في الكلام، كما أنه استطاع أن يمنح المعنى أثراً أكثر عمقاً وتأثيراً في نفس السامع، إذ حين يسمع المتلقي "فاكهة أنوثتها" يحس بالقيمة الكبيرة لتلك الأنوثة من جهة، ولمقدار اللذة الكبير الذي تتسم به تلك الأنوثة كونها اقترنت بلفظ الفاكهة، وهي رمز اللذة بين أصناف الطعام المختلفة والمتعددة.

وفي موضع آخر يخاطب فيه الشاعر أبا ذر الغفاري ويحاول استحضار شخصيته التاريخية المرموقة[2]:

---

[1] عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 40.

[2] عيسى. جبرياء، ص: 118.

ووراِئي خُبز َأهلِي يا َأبِي   وَأنِين الْمِلْح فِي دمع صِغَاري

ولسائل أن يسأل، هل للملح أنين؟

لا يمكن أن يكون للملح أنين، فهو جماد لا روح فيه، ولا صوت له حتى يئن او يتكلم، غير أن عبارة الشاعر السابقة واضحة في تركيبها الإضافي بأن للملح انين.

لقد أراد الشاعر من عبارته: أنين الملح في دمع صغاري، أن يوحي بشدة المرارة التي يعيشها صغاره، فملوحة الدموع تدل على الحزن الشديد، وكلما كانت الدموع أكثر ملوحة كان الحزن أشد في نفس الباكي، فاستطاع الشاعر أن يقدم هذا المعنى من خلال علاقة تركيبية إضافية بين الأنين والملح.

واستطاع الشاعر بهذه العبارة الشعرية التي تعتمد على تركيب لا مألوف أن يقدم معنى مألوفاً بطريقة أكثر تعالقاً في ذهن المتلقي، وأكثر عمقاً في نفسه، هذا علاوة على منحه تلك العبارة مزيداً من الشعرية والفنية والجمال.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

حسبِي َأنكِ فَرحِي حِين الْعمر يهيء مائِدةَ الَأحزان

ِإلَي

فهل المائدة التي اعتاد الناس على تناول أشهى الأطعمة عليها تكون موضعاً للأحزان؟

إن واقع الحياة التي يعيشها الناس يقول بأن المائدة ليست موضعاً للأحزان، أو مكاناً يهيء لأجل أن يحزن الإنسان، بل على العكس تماماً فالمائدة موضع للفرح والسرور، إذ يسر الإنسان بما فيها من ألوان الأطعمة والأشربة، أما الصورة عند الشاعر في سطره الشعري السابق فقد اختلفت وانقلبت، حتى صارت هذه المائدة للأحزان لا للأفراح، وهو انزياح دلالي مرتبط بجانب المضاف والمضاف إليه، فإن علاقة الإضافة بين "مائدة" و"الأحزان" هي التي منحت العبارة هذه الدلالة، وذلك كله اعتماداً على الانزياح بين عناصر المصاحبات المعجمية.

---

(1) عيسى. ما أقل حبيبتي، ص: 159.

ومن ناحية أخرى فإن الشاعر استطاع من خلال هذا الانزياح الدلالي أن يجعل العناصر المألوفة في تكوين العبارة تشكل عبارة لا مألوفة، مما منحها مزيداً من الجمال والفنية التي لا يمكن تذوقها خلال العبارات الشعرية المألوفة.

ومن بين مظاهر الانزياح التي اعتمد عليها الشاعر راشد عيسى في نواحي المصاحبات ما جاء في التركيب الوصفي، إذ يقول[1]:

تَمالكْتُ دمع الحقِيقَةِ ثُم اكْتَفَيتُ بِصوتٍ

سحِيقٍ يدوي بِعمقي

كُل الأزقةِ واجِمةٌ ساخِرة

فالواقع الطبيعي أن الصوت ليس سحيقاً، وإنما يطلق هذا الوصف على الوادي، فيقال وادٍ سحيق، أما أن يقال صوت سحيق فهذا ليس وصفاً متناسباً مع الموصوف، غير أن الشاعر من خلال علاقة الانزياح ضمن هذا التركيب جعل "سحيق" وصفاً للصوت، فصار الصوت سحيقاً كما هو الحال بالنسبة للوادي.

والشاعر حين وصف الصوت بأنه سحيق لم يرد أن يجعل هذا الانزياح عشوائياً، وإنما أراد أن يصطنع عبارة شعرية محملة بشيء من الانزياح الوصفي الذي من شأنه أن يمنح العبارة مزيداً من العمق، فإن المتلقي قد ألف أن يكون الوادي سحيقاً، ولم يألف أن يكون الصوت سحيقاً، لذا حين يلتقي بهذه العبارة الشعرية فإنه يستوقف ذهنه متعمقاً في آفاق وجدانية تؤدي به إلى استشعار تلك الصفة التي منحها الشاعر للصوت، ليؤدي به الأمر إلى أن يعلم بأن الشاعر حين وصف الصوت بأنه عميق أراد أن يفصح عن بعد ذلك الصوت، وخفوته، فهو في بعده وخفوته كأنه خارج من وادٍ سحيق لا يكاد يسمع.

والشاعر بهذا الانزياح استطاع أن يمنح العبارة الشعرية مزيداً من الجمال والفنية، إذ نقل المعنى وفق نظام تركيبي لا مألوف، كان من شأنه أن يجذب المتلقي إلى تلك العبارة، ويجعله متفكّراً بها.

---

(1) عيسى. شاهادات حب، ص: 50.

ويستعمل الشاعر هذا في وصفه لنفسه، مخاطباً أمه قائلاً[1]:

يا أُمي لَستُ حزيناً

أَو راغُوب عتَب

إِني جبلٌ يتَثَاءب فِي قِنينَة

فلو سأل سائل هل يتثائب الجبل؟ لا شك أن الجواب واضح كعين الشمس، لا يتثاءب الجبل، وكيف يتثاءب وهو جماد لا روح فيه، وليس له صفات الحياة كي يتصرف كما يتصرف البشر أو حتى الدواب.

ولما كانت هذه الصفة ليست من صفة الجبل فلا بد من توضيحها وفق ما يريده الشاعر، فإن الشاعر لم يرد القول بأن الجبل يتثاءب على سبيل الواقع والحقيقة، وإنما أزاح صفة التثاؤب هذه من موضعها البشري إلى موضع آخر يتعالق مع عنصر مادي طبيعي يحمل صفات ينشدها الشاعر، كالعظمة، والصمود، والثبات، فقد جعل الشاعر من نفسه جبلاً، ثم وصف هذا الجبل بأنه يتثاءب، فأراد أن يثبت لنفسه بعض الصفات التي يتصف بها الجبل، ثم أراد أن يبين ما لديه من عثرات وضيق ذات اليد، وبوار الحيل، من خلال وصف هذا الجبل بأنه يتثاءب في قنينة، فكيف يمكن أن يتثاءب الجبل على كبر حجمه في قنينة على صغر حجمها.

إن ربط الشاعر بين تثاءب الجبل داخل القنينة بما يحسه هو من ضيق شديد، فإن هذا الضيق لا يمكن أن ينكشف بسهولة، شأنه في ذلك كشأن الجبل العظيم الذي يقترن بالقنينة في تثاؤبه، فإن هذا التثاؤب لو كان حقيقياً لكان صعباً وضيقاً لا يفي بالغرض الذي ينشده المتثائب، وكذلك هو حال الشاعر، فمهما انكشفت عنه بعض همومه فلن يصل إلى حد الراحة المنشود لأن ما عنده من هموم أبعد من أن تنكشف.

([1]) عيسى. حتى لو، ص: 70.

3.2 الانزياح التركيبي:

يظهر الانزياح التركيبي عند الشعراء في جوانب عناصر التركيب المختلفة، كالتقديم والتأخير، والحذف، والاعتراض والالتفات، وذلك لما لهذه الملامح التركيبية في صياغة المعاني، والتأثير في الصور التي يصنعها الشاعر ضمن قصيدته الشعرية، والتركيب يعني وجود عنصرين أو أكثر من العناصر التي لها نسبة معينة تجمعها بعضاً إلى بعض، والإسناد نوع من أنواع التراكيب في اللغة، فهو تركيب إسنادي[1].

وربما كان التركيب أعم وأشمل من هذه الأنواع التي تعتمد في مجملها على الأدوات والنظام البنائي للكلام، فقد تحدث البلاغيون عن أنواع أخرى للتراكيب تعتمد على الإيجاز والإطناب، والحذف، والزيادة، والتقديم والتأخير، وغيرها من أشكال التنميق اللفظي والمعنوي التي تناقشها علوم البلاغة[2].

ومن هذه التراكيب ما يصلح لدراستنا، ومنها ما لا يصلح، فإن ميدانها البحث البلاغي، فالتراكيب عموماً تعتمد على نظام أسلوبي بحت، وطبيعة بنيوية تركيبية خاصة بطريقة بناء الجملة في لغتنا العربية[3].

وثمة مواضع شعرية مشتملة على ملامح الانزياح التركيبي ضمن التقديم والتأخير، والحذف لدى الشاعر، وذلك إذ يقول مثلاً[4]:

وِلِلُبنَى يطْلُع النجم نَهاراً

ثُم تَحنِي مِن حياءٍ رأْسها

شَمس الظهيرة

---

(1) انظر مثلاً: الجرجاني، علي بن محمد بن علي (1983م). كتاب التعريفات، ضبطه وصححه: مجموعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ص: 54.

(2) حسان. اللغة العربية معناها ومبناها، ص: 18.

(3)انظر: بشر، كمال (د.ت). دراسات في علم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 262.

(4) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 89.

فالعبارة المستقيمة التي تكون عليها هذه الأسطر الشعرية: يطلع النجم للبنى نهاراً، ثم تحني شمس الظهيرة رأسها من حياء, هذا هو الترتيب المتوقع لهذه العبارة، غير أن الشاعر أزاح الكلمات عن مواقعها المألوفة، واستفاد من هذا الانزياح ليخدم فكرة عميقة في نفسه يريد إيصالها إلى المتلقي.

ولا يتقدم شيء على شيء في تركيب الكلام إلا لفائدة تُرجى، أو لغاية تُراد، فليس الأمر هكذا عشوائياً دون قيد أو شرط، وإن التقديم والتأخير يمنح العبارة مزيداً من الجمال والبلاغة، فقد قال عنه الجرجاني إنه باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي لك عن لطيفة[1].

فلا يتقدم متأخر إلا للعناية به، أو لمنحه مزيداً من التركيز الدلالي ضمن العبارة التركيبية، فالشاعر حين قدم "لبنى" على جملتها الأساسية أراد أن يبين لنا أن هذه الكلمة بؤرة مركزية ضمن عبارته الشعرية، فهي الغاية من العبارة، وهي المقصودة بالكلام، فأولى بها أن تتقدم على سائر الكلمات من حولها، فهي لأجلها تطلع النجوم في الصباح، وتنحني لها الشمس في الظهيرة، فكيف إذن تتقدمها هذه الأشياء ضمن عبارتها التركيبية، فالصواب أن تتأخر هذه المكونات التركيبية، وتتقدم هذه الكلمة على سائر الكلمات الأخرى.

أما فيما يتعلق بقول الشاعر: "ثم تحني من حياء رأسها"، فإنه قد قدم العنصر التركيبي "من حياء" على المفعول به في الجملة، فالتركيب المعياري لهذه الجملة هو "تحني رأسها من حياء"، غير أن الشاعر قدم ما حقه التأخير، وأخّر ما حقه التقديم، وذلك للعناية بهذا العنصر المقدم على غيره في النظام التركيبي، ولعلّ فكرة الحياء المهمة التي يراها الشاعر في محبوبته هي الأساس في تكوين عناصر هذه العبارة الشعرية، خاصة إذا أخذنا في اعتبارنا أن هذه السمة "الحياء" من السمات التي يرغبها الشاعر في محبوبته، لذا فإنه قدم هذا العنصر التركيبي لأجل مزيد من

---

[1] الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (1992م). دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ـ مصر، ودار المدني، جدة ـ السعودية، الطبعة الثالثة، ص: 106.

الاهتمام، مما منح العبارة الشعرية جمالاً وألقاً، خاصة بارتباط هذه العبارة بجوانب اللامألوف، وصياغتها من خلال عناصر مألوفة.

استطاع الشاعر من خلال هذا المكون الانزياحي التركيبي أن ينقل عبارته الشعرية إلى مزيد من الجمال والفنية، إذ مزج اللا مألوف بالمألوف ضمن عبارة تركيبية تقدم فيها عنصر مهم على عناصر أقل أهمية في تكوينها المعنوي.

ومن ذلك أيضاً قوله[1]:

في شَعرِها غابةٌ سوداء منْسِية

أُحدثُها فَيعتَذِر الْكلام

فإن النظام التركيبي المعياري لهذه العبارة هو: غابة سوداء في شعرها، فالأصل تأخير شبه الجملة على الاسم الظاهر، غير أن الشاعر أراد لهذا العنصر "في شعرها" أن يتقدم على عناصر الجملة الأخرى ليخرج بتركيب لا مألوف يخدم المعنى الذي يريد إيصاله إلى المتلقي.

فإن الوحدة الكلامية المركزية ضمن هذه الأسطر الشعرية تتمثل بـ "في شعرها" فإن الشاعر يريد أن يشد انتباه المتلقي إلى هذه الوحدة التركيبية في الكلام، لما لهذه الوحدة من قيمة كبرى في تكوين هذه العبارة الشعرية، لذا آثر الشاعر أن تكون هذه الوحدة في مقدمة السطر الشعري، بل في مقدمة التركيب، كي تبقى في الواجهة السماعية لدى هذا المتلقي، فيشد انتباهه لها، ومن ثم تأتي بقية العناصر التركيبية الأخرى لتكتمل العبارة الشعرية في ذهن المتلقي، وهذا كله لا يتأتى إلا وفق عبارة لا مألوفة، فإن العبارة المألوفة لا تحقق هذا الهدف لدى المتلقي.

ويظهر أثر هذا الانزياح التركيبي في بعض قصائد الشاعر راشد عيسى، وذلك نحو قوله[2]:

نَامتِ الأَنْجم فِي نِيتِهِ   واطْمَأَنتْ فِي يديهِ السحب

---

(1) عيسى. شهادات حب، ص: 21.

(2) عيسى. جبريا، ص: 69.

فهناك نمط تركيبي مألوف لدى المتلقي يفهمه من خلال تلقّيه للعبارة الشعرية أو للعبارة التواصلية، وهو تقديم الفاعل بعد الفعل، فالنظام المعياري لعبارة الشاعر السابقة هو: واطمأنت السحب في يديه، غير أن هذا النظام المعياري لم يظهر لنا في عبارته السابقة، وإنما ظهر لنا تحول وانزياح عن أصل تلك العبارة، وذلك بتقديم شبه الجملة – المتعلق – على الفاعل الحقيقي للفعل.

إن هذا الانزياح التركيبي المتعلق بجانب التقديم والتأخير لم يكن مجرد تحول في مواضع التراكيب، أو تبديل في وحدات الكلام المختلفة فحسب، بل كانت له قيمة شعرية كبيرة تمثلت في تركيز بؤرة الاهتمام الذهني لدى المتلقي على الوحدة الكلامية "في يديه" محاولة من الشاعر لمنح هذه الوحدة الكلامية مزيداً من التفوق الشعري على سائر الوحدات الأخرى، فما كان منه إلا أن جعل من الانزياح التركيبي المتعلق بجانب التقديم والتأخير سبيلاً لمنح تلك العبارة مزيداً من التألّق.

والشاعر بتقديم هذا العنصر التركيبي يريد التركيز على صفة عامة في من يتحدث عنه، وهي صفة الجود والكرم، فكما أن السحب تجود بالمطر والغيث، فإن يدي الممدوح صارت مستقراً لتلك السحب، فهو أكثر جوداً من تلك السحب لأن يديه مستقر لها.

واستطاع الشاعر أن يصل إلى هذا المعنى من خلال تلك العبارة الشعرية التي تشتمل على عنصر الانزياح التركيبي،هذا علاوة على ظهور تلك العبارة بمظهر لا مألوف من خلال مزجها بعناصر مألوفة في الكلام.

ويظهر لنا الشاعر براعته في استعمال الانزياح التركيبي المتعلّق بالتقديم والتأخير من خلال مجموعة من الأسطر الشعرية التي يقول فيها[1]:

إني لأُقْسِمِ بِالْبِلَادِ

نَام الذِين تَقَنعوا بِالْحب يا وطَنِي

وغَطاهم ذُباب الْوقْتِ

وأَنا تَزنرتُ الطرِيقَ إلى بِلادِي

([1]) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 64.

فَهمتُ وحدِي ما يريد الزنْزلَختْتُ
فَاستَقْبلَتْ وجعِي الرياح وعمدتْني
قَبلَ أن يصحو أحد

إذ تظهر هذه العبارة الشعرية في سطحيتها دون تنميق في جوانب الشعرية التي تعتمد على الانزياح، وفي واقع الحال فإن الانزياح يبدو في موضعين هما:

الأول: قول الشاعر: نام الذين تقنعوا بالحب يا وطني، فإن التركيب المعياري لهذه العبارة يتمثل بقوله: يا وطني نام الذين تقنعوا بالحب، غير أن الشاعر قد قدم ما حقه التأخير، وأخّر ما حقه التقديم، وهي حالة من الانزياح التركيبي التي قصد الشاعر من ورائها منح العبارة مزيداً من التفوق والجمال.

كما يظهر لنا الانزياح التركيبي في جانب التقديم والتأخير في قول الشاعر في الموضع الثاني: فاستقبلت وجعي الرياح، فقد قدم المفعول به على الفاعل، إذ إن النمط التركيبي المعياري لهذه العبارة هو "فاستقبلت الرياح وجعي" غير أن الشاعر لم يأتِ بهذه العبارة وفقاً للنظام التركيبي المعياري المعهود، وإنما جاء به وفقاً لنظام تركيبي يعتمد على الانزياح.

وتقديم الشاعر للمفعول "وجعي" دليل على اهتمامه بهذه الوحدة الكلامية الداخلة ضمن تكوين العبارة الشعرية، فهو بهذا العنصر الكلامي استطاع أن يجعل المتلقّي مهتماً بما تقدم، وهو "وجعي" فالوجع عند الشاعر مرير وكبير، وهو أحقّ بالتقدم في عبارته الشعرية من "الرياح" حتى وإن كانت الرياح فاعل حقّه التقديم، فإنها تأخّرت لاهتمام الشاعر بوحدة "وجعي".

هذه العبارة اللامألوفة التي جاء بها الشاعر راشد عيسى اعتمدت في أساسها على وحدات كلامية مكونة لها مألوفة في أصلها، ولكن من خلال علاقتها مع بعضها بعضاً استطاعت أن تشكّل عبارة لا مألوفة، فاللا مألوف في هذه العبارة تكون من عناصر مألوفة.

ومن بين أشكال الانزياح التركيبي التي يستعملها الشاعر الحذف، إذ يختص في بعض الأحيان هذا الانزياح التركيبي بعبارات لا مألوفة ضمن الأسطر الشعرية التي توحي بهذا الانزياح، وذلك إذ يقول مثلاً[1]:

وبِكأْسِ ضحكَتِكِ التي صل بِنَشْوتِها اكْتِئابي

وبِنَهرِ خَصرِكِ حِين فَاضتْ ضِفتَاه علَى هِضابِي

فقد بدأ الشاعر هذين البيتين بنمط من الانزياح التركيبي، فكيف يكون للضحكة كأس، وكيف يكون للخصر نهر، وما هذه الباء في أول البيت، إن هذه الباء باء القسم التي تتكئ بدورها على كلمة محذوفة هي: قسماً، ويدلنا على هذه الكلمة المحذوفة قوله في بداية القصيدة[2]:

قَسماً بِمعناكِ الذي تَمحو عذُوبتُه عذَابِي

فإن هذا المطلع الذي أتى به الشاعر دلّنا على تلك الكلمة المحذوفة في الكلام، ولو لم يكن هذا المطلع هكذا لكان التفسير التركيبي معتمداً على تقدير كهذا التقدير، إذ إن قوله: وبكأس ضحكتك، وبنهر خصرك، عبارة لا مألوفة في كلامنا، ولا بد من ربطها بعبارة مألوفة أخرى تقودنا إلى المعنى السليم والتركيب الدال على المعنى ضمن هذه الأبيات الشعرية.

والشاعر حين حذف هذه الكلمة من سياق التركيب جعل المتلقي أكثر ارتباطاً بالقصيدة، فحين يسمع المتلقي هذه العبارات اللا مألوفة فإنه ينجذب إليها، ويحاول قولبتها في ذهنه بما يتوافق مع الطبيعة التركيبية المألوفة كي تستقيم عنده العبارة على حالها الذهني الواضح.

وهذه العبارة اللا مألوفة التي أتى بها الشاعر منحت معناه عمقاً، ودفعت بعبارته الشعرية نحو الفتنة والجمال، كما استطاع من خلالها أن يبقي المتلقي مرتبطاً ما أمكنه بالقصيدة ككل.

---

(1) عيسى. حتى لو، ص: 121.

(2) عيسى. حتى لو، ص: 121.

ومن بين المواضع التي ظهر فيها الانزياح التركيبي المعتمد على الحذف ما جاء في قول الشاعر[1]:

مقدور يا آسرتي

أن نقطع بعض مسافتِنا سراً

ونناضلُ من أجل سعادتِنا سراً

مقدور أن نتحدى الموج كثيراً

ونجدفُ ضد التيار.

إن أول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي حين يتلقّى هذه المقطوعة الشعرية الاستفسار عما هو المقدور؟

ثمة حذف في العبارة الشعرية التي جاء بها الشاعر يدلّ عليه ما جاء في الأسطر الشعرية اللاحقة، وذلك الحذف متمثل بأن ما يعيشه الشاعر من مرارة مع الحب ما هو إلا قدر يحياه، وواقع يسيطر عليه، وهذا الحذف نمط من التركيب اللا مألوف اعتمد عليه الشاعر كي يولّد في ذهن المتلقي ذلك الارتباط العميق بهذه العبارة الشعرية، فيتبادر إلى ذهنه السؤال عن هذا المقدور، وهو ما يسوق العبارة نحو اللا مألوف.

وأخيراً ففي نهاية هذا المبحث نشير إلى النتائج الآتية:

1 . لم يكن استعمال الشاعر للانزياح التركيبي أكثر من استعماله للانزياح الإسنادي، فقد كان الانزياح الإسنادي أكثر حضوراً في قصائد الشاعر من الانزياح التركيبي.

2 . نوع الشاعر في طبيعة هذا الإسناد التركيبي بين العلاقات التركيبية المتعددة، وصفية، وإضافية، وحذفية، وتقديم وتأخير، فاستعمل هذه الأنماط التركيبية جميعها من أجل الوصول إلى عبارة فنية لا مألوفة.

3 . يدلّ الانزياح عموماً عند الشاعر، والانزياح التركيبي خصوصاً على اضطراب في نفس الشاعر، خاصة مع الحذف والتقديم والتأخير، فإن هذا الاضطراب

---

(1) عيسى. شهادات الحب، ص: 32.

يؤدي به إلى مثل هذه الانزياحات التركيبية ذات الوظيفة اللا مألوفة في نظام الدلالة للعبارات الشعرية.

الفصل الثالث

جماليات المفارقة

ربما كان هذا المصطلح الفني الحديث غائباً عن الدرس الأدبي العربي القديم وليس مغيباً، فقد درست المفارقة على غير اسمها هذا الذي عرفت به في درسنا الأدبي النقدي الحديث، إذ يشير الدارسون إلى أن مفهوم المفارقة فنياً يعود إلى الدراسات اليونانية القديمة، حتى إن الجاحظ عالم القرن الثالث الهجري قد بنى رسالته التربيع والتدوير القائمة على السخرية والتهكم وفقاً لهذا النمط الأدبي الفني، فهذا يعني أن الجذور الأساسية لفن المفارقة تعود بنا إلى النتاجات اليونانية القديمة[1].

وتقوم المفارقة في أساسها على أساليب السخرية القولية، وإضحاك القارئ، مما يمنح الكاتب مزيداً من المساحة غير المباشرة واللا مألوفة في الإفصاح عما يجول في خاطره من أفكار أدبية، ويلجأ الكاتب إلى أسلوب المفارقة من أجل التخلص من المباشرة القولية، ومنح النص مزيداً من الفنية والجمال، وذلك كأن يقول للمتحذلق أيها الجهبذ[2].

يلجأ الشاعر إلى المفارقة للتخلّص من الطبيعة التركيبية للغة، ولكي يصل إلى مستوى من التحليل الذي يفي برغبته في إبداعه الشعري، وذلك من أجل إنتاج تركيب لغوي خاص من خلال تلك الطبيعة التحليلية، وهذا كلّه يمثل نجاحاً للشاعر، علاوة على أن اللغة الشعرية تمنحه القدرة على ذلك، في حين أن النثر لا يصل به إلى هذا الحد من استعمال اللغة التحليلية[3].

---

(1) شوقي ضيف، أحمد شوقي عبد السلام (د.ت). الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة ـ مصر، الطبعة الثالثة عشرة، ص: 186.

(2) انظر: هيكل. تطور الأدب الحديث في مصر، ص: 394.

(3) إسماعيل، عز الدين (د.ت). الأدب وفنونه ـ دراسة ونقد، دار الفكر العربي، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ص: 77.

ومن هنا فإن المفارقة في أكثر أحيانها تقوم على عبارة تبدو في ظاهرها متناقضة، تحمل كثيراً من التناقض اللا مألوف في الكلام، غير أن المتلقي حين يدقق النظر في هذه العبارة المتناقضة في ظاهرها يستطيع الوصول إلى بعض ملامح التوافق بين أطراف تلك العبارة، وتظهر تلك العبارة بعد أن كانت تشي بالتناقض أنها ذات حظ لا بأس به من الحقيقة[1]، وهذا الموقف المتناقض الذي يظهر في تلك المفارقة يدفع المتلقي إلى إنعام النظر في تلك العبارة المتناقضة ظاهرياً، وتدقيق التأمل فيها، ومحاولة سبر أعماقها والغوص في كنهها فهي تميل به إلى موقف غير متسق، وبعد هذا التأمل والتدقيق ينكشف لهذا القارئ عالم من الغرابة والمفارقة، فالمفارقة إذن تقدم بهذا التناقض الظاهري آلية تعين المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة والدخول في آفاق الضبابية الجمالية والشفافية البعيدة[2].

ولكن ماذا قد تقدم المفارقة للفنان عموماً؟ وكيف يمكن لهذا الفنان أن يستفيد من المفارقة آلية من آليات الفن الأدبي المتميز.

يمكن للفنان أن يستعين بآلية المفارقة للتعبير عن موقف ما على نحو مختلف مما يستلزمه ذلك الموقف من آليات تعبير، فيكون تعبير الفنان عن هذا الموقف نابعاً من فكرة لا مألوفة[3].

فالمفارقة إذن تعبير مفاجئ للقارئ عما هو متوقع في ذهنه، فيكون التعبير مغايراً لما هو عليه الحال في الواقع، كأن يشكر المجرم على ما اقترفه من خطأ، أو يثنى على الكاذب، ففي هذه الحالة جاء الكلام مغايراً لما عليه الواقع، ومختلفاً عما هو متوقع، فالمجرم يستحق التوبيخ والعقاب لا الشكر، والكاذب يستحق الذم والتقذيع لا الثناء والمديح، غير أن المفارقة قد غيرت شيئاً من هذا، فجعلت من السخرية

---

(1) وهبة، مجدي (1974م). معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ص: 331.

(2) الرواشدة، سامح (1999م). فضاءات شعرية، المركز القومي للنشر، إربد ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 13.

(3) انظر: عبد الرحمن، نصرت (1979م). في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى، ص: 61.

والتهكم سبيلاً لها في تزويد العبارة بمزيد من الفنية والجمال[1]، فالسخرية طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، وهذا الفهم يعني فيما يعنيه معاني متعددة منها الهجاء المستور أو التوبيخ والازدراء والرياء والتصنع وتجريد الخصم من ميزاته على نحو هزلي[2].

ومن هنا فإن المفارقة تعتمد اعتماداً كبيراً على الضدية، وذلك لأنها تشتمل على وجود الضد ضمن العبارة الفنية، غير أنها في الوقت ذاته تقر بوجود المعنى الحرفي للمفارقة، إذ هي لا تنفيه، غير أن الإماءات التي تظهر في العبارة الفنية المشتملة على المفارقة تقود إلى استكناه بعض ملامح الضدية التي تكشف القناع عن ملامح عنصر المفارقة ضمن الكلام[3].

ولا تكون المفارقة ضمن مستوى واحد من الكلام، أو بطبيعة واحدة في أشكالها، فإنها تظهر في صورة لغوية بسيطة واضحة لا تعدو أن تكون ظاهرة معتمدة على التقابل أو المقابلة في النقد الأدبي القديم، وهي التي تعتمد على إيراد ضدين لغويين ضمن إطار نصي واحد، وقد تتعمق هذه المفارقة لتشمل بعداً أكثر عمقاً في النص الأدبي نفسه، وتتسع دائرة هذه المفارقة عند بعض النقاد لتشمل الأدب وكافة مجالات الحياة الأخرى، في حين قد يقصرها بعض النقاد على مجالات النقد والأدب فحسب[4].

وللمفارقة أهمية لا تنكر في مجال الأدب، حين تمنحنا فرصة التأمل فيما تقع عليه أعيننا أو ينتبه عليه إدراكنا، مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغاير، فيدفعنا للتبصر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا، وما بينها من اتساق أو تنافر، فالمفارقة تعطي فرصة لحضور المتضادات في سياق

---

(1) انظر: الرواشدة. فضاءات الشعرية، ص: 13.

(2) الرواشدة. فضاءات الشعرية، ص: 13.

(3) ري، وليام (1987م). المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ـ العراق، الطبعة الأولى، ص: 210.

(4) زايد، علي عشري (1981م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ص: 138، والرواشدة. فضاءات شعرية، ص: 14.

واحد، فيبدو حسن إحداهما بإزاء قبح الآخر، أو يبدو قبح أحدهما بإزاء حسن الآخر، وهذه ميزة من مميزات الفن الناجح[1].

وبعد هذا العرض السريع لبعض ملامح المفارقة وحدودها النظرية، فإن ما يلي من صفحات سيشتمل على الحديث عن مظاهر المفارقة عند الشاعر راشد عيسى، وذلك كما يلي:

1.3 المفارقة عنواناً:

يمثل العنوان رأس القصيدة الشعرية، أو قل رأس العمل الفني، ولا بد لهذا العنوان من أن يكون قادراً على التعبير عما يدور في نفس الفنان من أفكار، كما لا بد له من أن يكون قادراً على إعطاء المتلقي صورة أولية عن العمل الفني، غير أن هذا قد لا يحصل في إطار آلية المفارقة عنواناً.

ونجد بعض عناوين القصائد عند راشد عيسى تحمل في ثناياها بعض ملامح المفارقة، وذلك نحو ما نجده في العنوان "بذرة حجر"[2].

فإن البذرة لا تكون للحجر، بل تكون للنبات من حولنا، وذلك كي تنبت وتنمو وتصير شجرة أو نباتاً، في حين أن هذه البذرة التي تحدث عنها الشاعر بذرة من نوع خاص، فإنها توضع لتكون نبتاً للحجارة، إذ منها تنمو الحجارة.

وتظهر المفارقة في هذا العنوان في طبيعة وصف البذرة بأنها بذرة حجر لا بذرة نبات، فالشاعر يفاجئ المتلقي بجعله هذه البذرة بذرة حجر، وهو بذلك متهكم من ناحية أن الحجارة لا يكون لها بذور تنمو من خلالها، غير أن الشاعر أراد بهذا العنوان القول بأن الحجارة لن تنفد من أيادي الأحرار في فلسطين من أجل قذفها في وجه عدوهم، فإن هذه الحجارة تنبت في أرضهم كما ينبت النبات من نواة بذوره، فكذلك الحجارة في أرض فلسطين لا تنتهي، وإنما تنبت في أرضهم حتى تكون عوناً لهم في وجه عدوهم.

---

(1) زايد. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 143، والرواشدة. سامح، ص: 14.

(2) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 27.

ونجد المفارقة أيضاً في العنوان الآتي: "فرصةٌ أخرى"[1].

إن هذا العنوان الذي جعله الشاعر لإحدى قصائده يشي لنا ببعض السخرية والتهكم بالمخاطب في قصيدته، فهذه العبارة تُظهر انتهاء الفرصة الأولى، ثم إن الشاعر على سبيل التهكم قال: فرصة أخرى، فكأنه يريد أن يقول أن فشل الفرصة الأولى سد الباب أمام الفرصة التالية.

وتظهر ملامح المفارقة في هذا العنوان من خلال طبيعته التي يشير بها إلى السخرية والتهكم من المخاطب بالعنوان، فقد جعل الشاعر هذه العبارة عنواناً لقصيدة أوضح فيها فشل الفرصة الأولى، فرأى أن الفرصة التالية قد تكون أكثر نجاحاً، فجعل من هذا العنوان الساخر سبيلاً لبيان هذا الموقف.

والمفارقة تقصد إلى جوانب التضاد بين الأشياء، إذ من خلال حسن بعضها يظهر قبح الآخر، ومن خلال ألم أحدهما تظهر لذة الآخر[2]، وقد نجد هذه المفارقة التضادية في عنوان الشاعر: إيقاعان للجرح والطفولة[3].

فإن الطفولة في غالب أمرها لا تشتمل على الجرح، بل تشتمل على لذة الحياة الطفولية البريئة الخالية من هموم الحياة ومنغصاتها، غير أن الشاعر ارتأى أن يأتي بهذه المفارقة المعتمدة على التضاد.

لقد قصد الشاعر من هذا التضاد الماثل في الجرح والطفولة كي يبين أن حال هذا العصر قد اختلف تماماً عما كان عليه سابقاً، فقد كانت الطفولة تمثل مرحلة اللهو واللعب لدى الإنسان، غير أنها في هذا العصر الجديد المتلاطم صارت ملمحاً من ملامح الجرح، ولم تعد كسائر عهدها.

وكذلك الحال في عنوانه: عسل النار[4].

---

(1) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 97.

(2) انظر مثلاً: زايد. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 143، والرواشدة. سامح، ص: 14.

(3) عيسى. شهادات حب، ص: 40.

(4) عيسى. ما أقل حبيبي، ص: 65.

فإن العسل يمثل جانب اللذة والتمتع بطعمه ومذاقه الفريد، في حين أن النار قد لا تدل على معاني اللذة والتمتع، بل هي في أكثر الأحيان تدل على الألم واللوعة، والحرقة.

غير أن الشاعر أوجد هذه المفارقة ليبين للمتلقي أن النار قد تكون في بعض أحوالها ألذّ من العسل، حتى تكون كأنها وردة جميلة يخرج منها العسل اللذيذ، وذلك حين يكون الألم سبيلاً إلى المتعة واللذة.

وقد تظهر المفارقة في العنوان عند الشاعر حين يثبت بعض الصفات لما هو ليس متوقع منه، كما يظهر ذلك في عنوانه: مفتاح أعمى[1].

ففي جميع الأحوال فإن المفتاح لا يملك عينين أو له حياة كي يرى أو لا يرى، غير أن هذا العنوان قد بين لنا شيئاً مما يجول في خاطر الشاعر من حيث إنه يدلّ على أن المفتاح الذي يقصده في هذا العنوان لم يؤد الوظيفة التي ارتبط بها، فهو لم يكن قادراً على فتح ما هو مخصص له، فكان بذلك أعمى، أي أنه لم يجد السبيل إلى الوصول إلى ما هو مطلوب منه.

وهذا العنوان يحمل شيئاً من التهكم، والسخرية، فإن وصف المفتاح بالأعمى يدلنا أن الشاعر يسخر من هذا المفتاح الذي وضع أصلاً للفتح، غير أنه لم يحقق الوظيفة التي وضع من أجلها.

وقد نجد بعض العناوين عند الشاعر توحي بشيء من التناقض والتضاد الأولي الذي يمثل أساس المفارقة في بنيتها الأدبية، وهي ما يمكن أن نقول عنه إنه الطباق في تراثنا البلاغي القديم، وذلك مثل العنوان: بطاقة مفتوحة إلى سيدة مغلقة[2].

وتظهر أركان هذه المفارقة ضمن هذا العنوان من خلال طبيعة التضاد القائمة بين الوحدتين الكلاميتين: مفتوحة، ومغلقة، فإن هاتين الكلمتين تؤديان معنى متضاداً، فالمفارقة في أساسها تقوم على الضدية بين شيئين وفق ما لا يألفه المتلقي، وفي الوقت ذاته فإنها تقر بالمعنى الحرفي الظاهري[3].

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص: 74.

(2) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 75.

(3) ري. المعنى الأدبي من الظاهرتية إلى التفكيكية، ص: 210.

يعني هذا أن الشاعر حين جعل هذا العنوان للقصيدة أراد إبراز هذه الفكرة التضادية بين الانفتاح والانغلاق، فإن هذه البطاقة المفتوحة لم تجد امرأة تستقبلها كما يجب أن يكون الاستقبال، بل كانت تلك المرأة منغلقة في تعاملها مع تلك البطاقة المفتوحة، فكان هذا العنوان المشتمل على شيء من المفارقة والتضاد.

وهكذا فقد ظهر لنا من خلال ما سبق تلك المواضع التي اعتمد فيها الشاعر راشد عيسى على المفارقة في عنونة بعض قصائده الشعرية، وكان لهذه المفارقة لمسة جمالية فنية مهمة في طبيعة هذا العنوان، فإن العنوان لا شك دليل على القصيدة، فحين يكون العنوان متضمناً لهذا القدر من المفارقة فإنه يوحي بعمل أدبي فني يحمل روحاً من اللا مألوف، ويمنح القصيدة مزيداً من الجمال والفن.

2.3 المفارقة وبنية القصيدة:

وكما كانت المفارقة ضمن عناوين القصائد عند راشد عيسى، فإن البيئة الخصبة لهذه المفارقة تظهر في بنية القصيدة، ومشاهد المفارقة تلك التي تبدو ماثلة للعيان من خلال نصوص الشعر المختلفة، وهذه الصفحات ستحاول تسليط الضوء على هذه الملامح المتعددة لتلك المفارقة من خلال النص الشعري للشاعر راشد عيسى، إذ يقول[1]:

والشمس تَغِيب عن القَلْبِ المكْسور

بِعِز الصيفِ

والفَاكِهةُ الحلْوةُ تَسقُطُ قَبلَ أَوان

الْقَطْفِ

لقد اشتملت الأسطر الشعرية السابقة على مثال على المفارقة، فإن الشاعر في أسطره السابقة قدم لنا مشهداً مفاجئاً، يكاد يكون هذا المشهد قائماً على التضاد، فكيف تغيب الشمس بعز الصيف، فإن الشمس صيفاً لا تغيب إلا في الليل، وكيف تسقط الفاكهة الحلوة قبل أن يأتي وقت قطافها.

---

(1) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 77.

غير أن هذه المفارقة لم تأتِ هكذا دون سبب أو هدف من الشاعر، فقد افتتح الشاعر أسطره الشعرية بالحديث عن القلب المكسور، وكل قلب مكسور يرى الأمور متناقضة، حتى اللحظات الجميلة من هذه الحياة قد يراها في غاية السوء والقبح، فالشمس عنده ليست كالشمس عند غيره، فهي وإن كانت موجودة فإنها غائبة، وليس لها مكان عنده، وهو يرى الكون معتماً مظلماً، والفاكهة الحلوة التي تمثل السعادة في الحياة لا وجود لها عنده، بل إنها قد سقطت قبل أوان قطافها.

لقد جاءت هذه المفارقة الشعرية عند الشاعر للكشف عن حالة نفسية عميقة عنده تشي بالكآبة والانكسار، فمهما حاول التخلص من هذا الانكسار وتلك الكآبة فلن يستطيع، فالقلب المكسور كذلك، لا يستطيع التخلص من ملامح الحزن والانكسار حتى في أفضل أحواله المحيطة به.

ونجد الشاعر يقول في موضع آخر(1):

تَماديتُ في الحب الجلِيل

تَطَرفاً

فَقيلَ بِأَني عاشِقٌ

متَطَرفُ

ولَما رضِيتُ الحب زهداً

وخَلْوةً

دعِيتُ بِأَني شَاعِر متَصوفُ

لقد اشتملت الأسطر الشعرية السابقة على موضعين للمفارقة القائمة على أساس التضاد، فليس الحب تطرفاً، وليس الحب زهداً، بل الحب عاطفة تجيش في قلب الإنسان فتدفعه إلى بعض التصرفات العاطفية التي من شأنها أن تؤثر في مسيرة حياته.

والشاعر حين جعل الحب تطرفاً، وزهداً، إنما أراد أن ينقل المتلقي إلى فكرة تضادية قائمة على أساس من الغرابة والمفارقة، فالتمادي في أي شيء يعد تطرفاً،

---

(1) عيسى. ما أقل حبيبي، ص: 106.

فلما تمادى في حبه صار حبه تطرفاً، فكما أن التطرف الفكري يعد نموذجاً في التمادي الفكري، والابتعاد عما عليه العامة في أفكارهم، فإن الشاعر حين تمادى في حبه صار متطرفاً كذلك.

ولما كان التصوف سبيلاً للوحدة والتفكر والزهد والخلوة، أراد الشاعر أن يبين أن أي شيء يؤدي إلى هذه الأشياء فإنه جزء من التصوف أيضاً، فإن الحب يؤدي بالإنسان إلى الزهد في بعض أحوال حياته، كما يؤدي به إلى التفكر والوحدة والخلوة ومن هنا فإن الشاعر يرى بأن هذا الحب شكل من أشكال التصوف في هذه الحياة، فالمفارقة تظهر في أن الشاعر ربط بين أشياء متضادة، فليس الحب تطرفاً، وليس الحب تصوفاً، غير أن هذا الربط لدى الشاعر كان ضمن علاقة دلالية وصفية، ولم يكن ضمن علاقات عشوائية لا دخل لها بالواقع.

ولقد أراد الشاعر من خلال هذه المفارقة أن ينقل المتلقي إلى أحاسيسه الداخلية التي تتعلق بالحب، فإنه قد تمادى في حبه إلى حد لم يظهر عند أحد قبله، وإنه قد زهد بكل شيء في هذه الدنيا سوى من الحب، فحبه ليس كأي حب آخر، وإنما هو حب متطرف متصوف.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

حيثُ يمضِي تَزفه   لَعنَةُ الأرضِ والسما

شاعِر مِن قَبيلَةٍ   مجدها النوم والْعمى

إذ يشتمل البيتان الشعريان السابقان على ملمحين من ملامح المفارقة التي تقوم أساساً على المفاجأة أو التضاد والسخرية، أول هذين الملمحين قوله: تزفه لعنة الأرض والسما، فكيف تزفه هذه اللعنة، وقد اختص الفعل "يزف" بحالة الفرح؟

إن الأصل اللغوي لكلمة "زف: يزف" الدلالة على الإسراع، يقال: زف القوم وهم يزفون، إذا أسرعوا في مشيهم، وهو تشبيه لهم بالنعامة أول مشيها[2]، غير أن

(1) عيسى. حتى لو، ص: 10.

(2) انظر: ابن منظور. لسان العرب، ج: 9، ص: 165، الجذر: زفف.

هذه الكلمة تخصصت فيما بعد لتدلّ على معنى الفرح والسرور، فكيف تكون اللعنة فرحاً وسروراً؟

لقد أراد الشاعر من هذه المفارقة أن يبين أن هذا الشاعر لا يأتي معه خير أياً كان مكانه، فحيثما يمضي تصحبه اللعنات من الأرض والسماء.

أما الملمح الثاني فهو قوله: مجدها النوم والعمى، وهل النوم والعمى مجد في تراثنا القبلي؟

دون شك أن العمى والنوم ليسا من مكاسب المجد، ولا يسعى أحد لاكتسابهما على أنهما سبيلان للمجد، بل إن سبيل المجد نابع من البصيرة، والنشاط، والهمة العالية التي تقود الإنسان إليه، أما النوم والعمى فهما ليسا من سبل المجد وطرقه.

غير أن هذه التضادية الساخرة التي أتى بها الشاعر في بيته السابق تمثل حالة من التضجر الاجتماعي لما يجري في هذا المجتمع العربي من حولنا من ضياع للهوية، وغياب للمجد، وبعد عن الهمة العالية التي تؤدي إلى هذا المجد، فإن الذي لا يملك شيئاً من المجد افتخر بما ليس من المجد، فالنوم والعمى ليسا من المجد في شيء، غير أنهما صفتان ملازمتان لهذا المجتمع العربي، فأبرزهما الشاعر على أنهما كل ما يملكه العرب في صورة متضادة ساخرة.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

مِن علَى الصدرِ جنةٌ وجهنم

وثِمار مِن الحلال المحرم

فَاعذُرِيني ۔إذا جنِنْتُ قِلِيلاً

وهلْ الطفْلُ ۔إن شَكا الجوع يأْثَم؟

فقد ظهرت المفارقة ضمن الأسطر الشعرية السابقة في نواحي الجمع بين المتضادات، فإنه قد أورد تضاداً بين الجنة وجهنم، وبين الحلال والحرام، كل هذا من على الصدر.

(1) عيسى. وعليه أوقع، ص: 61.

تنقل هذه المفارقة المتلقي إلى حالة من التضادية اللا مفهومة، وهكذا أرادها الشاعر، فإن على صدر المحبوبة جنة بجماله، وجهنم بما فيه من لوعة، وهو حلال في حبه، حرام في أفعاله، فهذا التضاد الناشئ من طبيعة المفارقة يؤدي بالمتلقي إلى أمعان النظر في طبيعة علاقة الشاعر بمحبوبته، فإنه بعيد عنها، لا يستطيع الوصول إليها.

إن هذه المفارقة تكشف لنا عن حالة نفسية يحس بها الشاعر تجاه محبوبته، فإن جنتها التي يرغبها ليست في متناول يديه، ومن هنا فإن هذه الجنة صارت جهنم بما تشعله في قلبه من اللوعة والحرقة، وتلك الصفات المحللة له بسبب البعد عن محبوبته صارت حراماً عليه، فهذه هي الدلالة التي قصدها الشاعر من خلال تراكيبه القائمة على المفارقة.

ونجد الشاعر يبرز بعض أنماط المفارقة الشعرية وفق ما يقتضيه المقام، فيمزج بين المفارقة الساخرة والمفارقة الاستنكارية، إذ تعتمد مفارقة السخرية على التهكم بأسلوب الخبر، في حين أن مفارقة الإنكار تعتمد أسلوب الإنشاء في طرح تلك المفارقة[1]، وذلك إذ يقول الشاعر[2]:

ماذا عليكَ إذا غَضِبتَ بِأن تُحاوِر إصبعك

وتَشُم عِطْر قَرنْفُلك

ماذا عليكَ إذا افْتَقَرتَ ولَم تَجِد قِرشاً معك

أن تَكْتَفِي بِالْخَردلة

إن الإنسان إذا غضب لا يحاور إصبعه، كما أنه لا يشم عطر قرنفله، وكذلك الحال إذا افتقر هذا الإنسان فإنه لا يكتفي بالخردلة، بل يبحث عن سبل العيش المتاحة له.

أما عند الشاعر راشد عيسى فإن الأمر يختلف، فالغاضب يحاور إصبعه ويشم عطر قرنفله، والفقير يكتفي بالخردلة، وكما سبق فإن الشاعر قد مزج بين مفارقة

---

(1) الرواشدة. فضاءات الشعرية، ص: 20.

(2) عيسى. حتى لو، ص: 13.

السخرية، ومفارقة الإنكار، فمفارقة الإنكار تتمثل عنده بالسؤال الإنكاري في أول القطعة الشعرية، أما مفارقة السخرية فتتمثل بالخبر الذي يليها، وهو اقتراح من الشاعر يقترحه لأجل التخاص من هذا الذي يعانيه الشخص المعني بالسؤال.

وما دام الغاضب لا يحاور إصبعه، والفقير لا يكتفي بالخردلة، فإن الشاعر أتى بهذه المفارقة انتقاداً لما هو عليه المجتمع من كبت للآراء والحريات، فالغاضب لا يستطيع أن يعبر عن غضبه أبداً، لأنه ربما دفع الثمن غالياً، والفقير لا يستطيع السؤال ولا البحث عما يسد به فقره، فإن عليه أن يكتفي بالخردلة، هذا كله انتقاد للمجتمع من حوله، سواء من جوانبه المادية، أم من جوانبه الفكرية.

لقد استطاع الشاعر أن يبين موقفه من هذه الأحوال التي عليها المجتمع من حوله من خلال هذه المفارقة الساخرة، فقد سخر من الحال الذي عليه مجتمعه بأن جعل الغاضب محاوراً لإصبعه، والفقير يكتفي بالخردلة ولا يبحث عن سبيل للرزق، فالمجتمع العربي من حوله مجتمع طارد لا مكان فيه لغير هؤلاء، ومن ناحية فنية فإن هذه المفارقة منحت النص الشعري مزيداً من الفنية والجمال، إذ دفعت هذه المفارقة المتلقي للتأمل في العبارة الشعرية كي يفهم ما يريده الشاعر منها، وكي لا يأخذها وفق معناها السطحي المباشر، بل عليه أن يتعمق فيها، ويدقق النظر ما أمكنه ذلك كي يتمكن من الوصول إلى كنه هذه العبارة.

وقد تظهر المفارقة لدى الشاعر من خلال إلصاق بعض الصفات التي لا تصح لصاحبها، كأن يقال مثلاً: احترقت النار، فالنار تحرق لا تحترق، ومن النماذج على هذا النمط ما جاء في قوله[1]:

ذَوبتْ َأسرارها في لُغَتِي نَشَلَتْنِي مِن يدِ البحر الْغَرِيق

فكيف يكون البحر غريقاً؟

إن البحر لا يكون غريقاً، وإنما أثبت الشاعر له هذه الحالة للدلالة على غدره العظيم، فإن التضادية الظاهرة في هذا البيت الشعري تتمثل في طبيعة وصف البحر بأنه غريق، والصواب أنه مغرق، والمغرق ضد الغريق، فجاء الشاعر بهذا البيت

---

[1] عيسى. جبريا، ص: 85.

الشعري دالاً به على أن البحر لا يكون آمناً مهما كان، فهو يغرق الجميع، ولو تمكن من إغراق نفسه لفعل.

لقد جاء الشاعر بهذه المفارقة مبيناً حالة الحب التي يعيشها، فإن الحب يغرق كما يغرق البحر، والحب نفسه واقع في الحب، كما أن البحر غريق، فهذا التناقض الذي جاء به الشاعر استخدمه سبيلاً لبيان حالة الحب والغرام التي يعيشها، وبيان الحالة الاضطرابية العاطفية التي تتملكه.

ويبقى الشاعر متمثلاً لحالة التضادية المباشرة التي تمثل ركن المفارقة الأساسي في شعره، وذلك إذ يقول[1]:

خَانَتِ الأرض يا بنَي اتساعِي   هرمتْ لَم تَعد تُطِيقُ صهيلي

فالشاعر في هذا البيت يتحدث عن تبدل حال الأرض، فهي قد خانت اتساعها، ثم يخاطب ابنه مرة أخرى[2]:

سوفَ تَصطَادك الخَدِيعةُ مِثْلي   وستَلْقَاك طَالِعاً فِي النزول

لقد تمثلت المفارقة في هذا البيت في قوله: طالعاً في النزول، فكيف يكون الإنسان طالعاً وهو في نزول؟ إن الواقع الحياتي يقول بأن الإنسان يطلع فيصعد ولا ينزل، غير أن تقلب أحوال الأرض والدنيا من حول الشاعر هو الذي دفعه إلى هذه الصورة المعتمة عن الطلوع.

لقد أوضح الشاعر في بيته السابق أن الخديعة هي التي تصطاد الناس، فربما ظن أحدهم أنه في طريق الصواب، أو في طريق التقدم والنجاح، ثم لا يلبث أن يكتشف أنه في هبوط دائم، ولم يصعد شيئاً، ولم يبقَ على حاله حتى، بل إنه قد نزل وهبط، كل هذا ناتج عن الطبيعة الخداعية التي صار الوجود متشحاً بها، فلا سبيل إلى الصعود والنجاح، بل إن الإحباط والنزول هما المسيطران على الحياة.

تمثل هذه الأبيات وغيرها من قصيدة الشاعر زبدة الحياة التي توصل إليها من حيث إن المرء ينخدع بما حوله من ظروف وأحوال، فربما ظن أنه في طريق

---

(1) عيسى. جبريا، ص: 97.

(2) عيسى. جبريا، ص: 99.

الصواب والنجاح، غير أنه في واقع الأمر مخدوع بهذا النجاح، منهمك في نزوله، وهذا ناتج عن تجربة شخصية حقيقية ماثلة في نفس الشاعر، لذا نجده قد تحدث عن نفسه، وقال: مثلي، فهو أيضاً مخدوع بهذه الحياة من حوله.

ويتحدث الشاعر في موضع آخر عن جمال امرأة يحبها، فيقول[1]:

لامرأةٍ تَسحر حتى أَفْعى

الساحِر

بِنُعومتِها تَجرح سيفَ الشعر

وحلْم الشاعِر

فقد بلغت هذه المرأة من الجمال حداً بعيداً، فصارت معه تسحر أفعى الساحر، وهذه الأفعى لا تُسحر بل هي تسحر الناس، غير أن هذا الجمال الذي بلغته هذه المرأة وصل حداً بعيداً، مما دفع الشاعر إلى استخدام هذه المفارقة ليبين أن هذه المرأة جميلة إلى حد بعيد لا يتصور، حتى إن أفعى الساحر قد سحرت بها، كما أنها تجرح سيف الشعر، وحلم الشاعر.

لقد استطاع الشاعر بهذه المفارقة أن ينقلنا إلى تضادية غريبة يمكن معها وصف هذه المقطوعة الشعرية بأنها جعلت المتلقي يقف أمامها متفاجئاً بما هو عليه الكلام، فكيف تُسحر أفعى الساحر؟ إن ما يسحر أفعى الساحر لا بد أن يكون عظيماً بالقدر الذي معه يفوق السحر، فهذه المبالغة التي جاء بها الشاعر وصلت إلى حد التضاد في نظرنا، فالساحر لا يسحر، غير أن جمال تلك المرأة وأنوثتها استطاع أن يسحر السحر نفسه، وأن يتجاوز حدود المعقول إلى اللا معقول.

ومما يزيد في جمال تلك المرأة صفاتها التي تتصف بها، فهي صفات عفوية فطرية، كأنها طفلة، يقول الشاعر موضحاً ذلك[2]:

لامرأةٍ رائِجةٍ بِطُفُولَتِها

فائِضةٍ بِأُنُوثَتِها

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص: 32.

(2) عيسى. ريشة صقر، ص: 34.

تَسري في الْقَلْبِ كما

تَسري النيةُ

فإن هذه السمات والصفات التي تتصف بها تلك المرأة هي التي جعلتها قادرة على أن تسحر الناس بها، كما أنها قادرة على أن تسحر أفعى الساحر التي لا تُسحر.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

فَلأَنْتِ المطَر الساِقطُ مِن سحبِ

الفَرحِ المنْسِي علَى أَرضِ العطَشِ

الممتَد الممتَد إِلَى قَهرٍ سِري

تَنْفَتِح فِيهِ كُرومِي

تظهر المفارقة في هذه المقطوعة الشعرية من حيث إن الشاعر يتحدث عن الفرح المنسي على أرض العطش، فكيف يكون المطر ساقطاً على ارض عطشى، ولماذا هي ما تزال عطشى؟

إن الشاعر حين تحدث عن هذا الفرح المنسي كان متهكماً به، فإن الفرح ينسى في بعض الأحوال، حتى إن ارض الفرح لم تعد فرحة، ثم جاءت هذه المرأة لتُسقط مطر سحاب الفرح المنسي على الأرض التي نسيت الفرح، إذ سخر الشاعر من هذه الأرض التي نسيت الفرح، ثم أعاد لها الأمل حين سقط مطر هذا الفرح من خلال تلك الأنثى.

استطاع الشاعر بهذه المفارقة أن ينقل لنا صورة حياته التي يعيشها، فهو لا يعرف إلى الفرح سبيلاً، حتى صار الفرح عنده منسياً، ثم جاءت هذه المرأة التي هي كالمطر الذي سقط على الأرض التي نسيت ذلك الفرح، وكان الشاعر قبل قليل يسخر بها إذ نسيت ذلك الفرح.

---

(1) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 63.

وقد تظهر تلك التضادية عند الشاعر من خلال حديثه عن موقف ما لأحد الأشخاص الذين يصادقهم، يظهر ذلك في قوله[1]:

أَراك تُطَارِد أُنْثى السياسةِ إذْ تَشْتَهي وصلَها وهي عنْك الْحرون

وأَنْتَ الذي قُلْتَ لِي ذَاتَ تَرتِيلَةٍ نَاضِجة

حذَارِ... حذَارِ فَإِن السياسةَ يا صاحِبي كِذْبةٌ رائِجة

يموتُ علَى أَخْمصيها الزبون

ستَبقَى إذَن خَائِباً فِي الرجا

وتظهر المفارقة الساخرة في غير موضع من هذه المقطوعة الشعرية، فالشاعر يسخر من السياسة حين جعلها أنثى يطاردها الناس، وكل رجل يسعى لخطب ودها، فهو إذن ساخر بهذه السياسة التي يطاردها الرجال.

ومن ناحية ثانية فإنه يسخر من صاحبه الذي حذّره من قبل من مطاردة أنثى السياسة تلك، ثم إذا هو نفسه يطاردها، ولقد وصف تحذيره ذاك بأنه ترتيلة ناضجة، أي أنه يسخر من حاله الآن، فبعد أن كان ناضجاً عاد إلى الوراء ولم يتقدم للأمام، فيتخلص من هذه السياسة.

وكذلك تظهر المفارقة الساخرة حين بين أن صاحبه ذاك قد يموت عند قدمي أنثى السياسة دون أن يحصل منها على شيء، فهو كالزبون الذي يأتي لشراء شيء ما، ثم إنه لا يحصل عليه مهما دفع من ثمن، فهذا مثله مثل زبون السياسة الذي لن يصل إلا إلى الموت مع هذه السياسة.

كما يمكننا أن ننظر إلى هذه الأسطر الشعرية على أنها نموذج لمفارقة المخادعة، وهذا النمط من أنماط المفارقة يقوم على أساس مجيء الموقف معاكساً لما كان يتوقعه صاحب الفعل، كأن يكون فاعلاً للخير، غير أنه في نهاية المطاف يجازى بالشر[2].

---

(1) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 33.

(2) الرواشدة. فضاءات الشعرية، ص: 17.

وهذا ما كان في الأسطر السابقة، فإن الواقع يقول بأن الناهي عن فعل ما لا يأتيه، فصاحب الشاعر حين حذّره من أنثى السياسة يفترض به أن يكون هو نفسه حذراً منها، غير أن واقع الحال لم يكن كذلك، ووقع صاحب الشاعر في شراك أنثى السياسة، فهذه مخادعة، إذ جاء الموقف مخالفاً ومخادعاً لما هو متوقع من الشاعر.

وفي موضع آخر يقول فيه الشاعر[1]:

اضحك حتى لَو نَخَاك الفَقْر

وامضِ إلى لُقْمةِ خُبزك

مِثْلَ النملَة

اضحك حتى لَو سيجك القَهر

وامضِ إلى زهرةِ حلْمِك

مِثْلَ النحلَة

فهذه المقطوعة الشعرية تشير لنا إلى مقدار من التضادية التي يحاول الشاعر أن يوصلها لنا، فإن الضحك دلالة على السرور، فكيف يكون الفقير مسروراً؟ وكيف يكون المقهور مسروراً؟ إن الواقع الطبيعي للفقير والمقهور الحزن والبؤس، لا السرور والفرح، وعلامة الفرح الضحك، فإذا كان الشاعر يطلب من الفقير والمقهور أن يضحك، فإنه بعبارة أخرى يريد تحويل هذه العلامة الظاهرية من واقعها المادي المحسوس إلى واقع آخر تخلقه المفارقة التي أوجدها، وكان عنوانها التضاد، فإن الضحك ضد للفقر، كما أنه ضد للقهر، وإن كان ضداً غير مباشر إلا أنه ضد واقعي، فما دام القهر والفقر يؤديان إلى الحزن، فإن الضحك في حال وقوعهما تضاد مع الذات البشرية، وخروج عن طبعها، فيصير التضاد هاهنا شعاراً للمفارقة.

ولقد استطاع الشاعر من خلال هذه المفارقة أن يرسم لنا صورة تمردية على واقع الحياة التي يعيشها الناس من حوله، فإن دعواه للضحك ليست مجرد دعوى بالتفاؤل أو الأمل، وإنما هي دعوى تشي بقلة الحيلة ونفاد الصبر، وانقطاع الأمل،

---

(1) عيسى. حتى لو، ص: 33.

فالفقير اليائس من تغير حاله، والمقهور اليائس من نصرته، لا يبقى لهما سوى الضحك يسربان به عن نفسيهما، فالمفارقة هاهنا كشفت لنا عن حالة من اليأس الاجتماعي فقراً كان أم قهراً.

وفي موضع آخر يقول فيه الشاعر[1]:

أَراكِ فأُطْبِقُ كفي على نَجمتَين

وأَرسم وجهكِ في جدولَين

فَتُصبِح كُل الصحارى حدائِقَ حب

وكُل الدروبِ طَريقاً يؤَدي إِلَيكِ

فأَمشِيهِ فَوقَ سيوفٍ ونَار

تمثل هذه المفارقة في الأسطر الشعرية السابقة مفارقة بسيطة ظاهرة، وهي التي تتلاقى مع فن الطباق في البلاغة القديمة، فالصحراء يقابلها الحديقة، وهذه الصحارى التي يراها الشاعر تتحول إلى حدائق حب بمجرد أن يرى معشوقته، وهو معنى نفسي غير حقيقي، فالصحراء لا تتحول إلى حديقة إلا حين ننظر إليها بالمنظور المعنوي، فالشاعر العاشق حين يرى محبوبته يحس بأنه قد امتلك الدنيا، وصار كل شيء مختلفاً، فالصحراء تصير عنده حدائق حب، والدروب التائهة تنتهي جميعها عند تلك المحبوبة.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذه المفارقة أن يمنح عبارته الشعرية مزيداً من الجمال والفنية، إذ إن المتلقي تنتابه هالة من التأمل والتفكير العميق حين تواجهه هذه العبارة، فيستدعي ما استطاع من فكره كي يستطيع أن يتمثل هذا المعنى على وجهه الصحيح السليم.

ونجد الشاعر يستعمل المفارقة الإنكارية في مخاطبته لطائر السنونو فيقول[2]:

أَي عنْوانٍ جدِيدٍ سوفَ تَبني فِيهِ عشك

أَي منْفَى سوفَ تَبني فِيهِ عرشَك

---

(1) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 33.

(2) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 61.

يا سنُونو يا سنُونُو

كُن لنَا غَير ما سوفَ يكُون

فالسنونو لا يكون لعشه عنوان، ولا يكون لعرشه منفى، فلا ينفى السنونو، ولا يتنقل من عنوان إلى عنوان آخر، غير أن هذه الأسئلة التي ابتدأ بها الشاعر مقطوعته الشعرية كانت بمثابة أسئلة إنكارية لما عليه الحال مع الشعب الفلسطيني.

جعل الشاعر من السنونو رمزاً للشعب الفلسطيني، ثم قصد بالنفي والانتقال من عنوان إلى عنوان آخر تلك الحالة غير المستقرة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، فهو يتنقل من منفى إلى آخر، ومن بلد إلى آخر دون استقرار أو إحساس بالأمن، فليس من المستغرب أن يسأل عن عنوانه كل يوم، أو يسأل عن منفاه كل حين، فالتنقل الدائم يجعل أمر عنوانه متغيراً، ومنفاه متحولاً.

تمثلت المفارقة في النص السابق بالسؤالين الإنكاريين اللذين أوردهما الشاعر حول عنوان السنونو الجديد، ومنفاه الجديد، فهو يستنكر على هذا السنونو كثرة ترحاله وتنقله، فالسنونو يعتمد موطناً خاصاً لا يتنقل عنه ولا يبتعد، كما يبني عشه كسائر الطيور الأخرى فوق الأشجار، ومن هنا نشأت المفارقة التي قصد بها الشاعر الشعب الفلسطيني كما أسلفنا ذكره.

وفي موضع آخر يقول الشاعر(1):

ما معنَى أَن يبنِي عصفُور عشّاً

فَوقَ سحابة

قُلْتُ لَها: عصفُور مجروح خَادعه الماء

وخَانَتْه الْغَابة

لا يمكن للعصفور أن يبني عشه فوق السحاب، كما لا يمكن له أن يخدعه الماء وتخونه الغابة، غير أن الشاعر في لوحته الشعرية السابقة جعل من التساؤل القائم حول مكان بناء عش العصفور سبيلاً لإبراز حالة من الاضطراب الوجداني التي يعيشها هو، أو من كان في شاكلته.

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص: 38.

فالقصد من هذه المفارقة التي تظهر عند العصفور الذي بنى عشه فوق السحابة إبراز الابتعاد والتخلّي عمن يقفون في طريق المحبة والمودة، فالعصفور يحب الماء، ويعشق الغابة، ولكنه إذا رأى من الماء خداعاً، ومن الغابة خيانة، فإنه لا شك سيبتعد عنها، هذا بالرغم من أن الماء حياته، والغابة وطنه.

والأمر الذي يريد أن يقوله الشاعر يتمثل في أن الإنسان مهما كان متعلقاً بالمحبوب وكانت حياته معه، ولا يمكن له أن يتخلّى عنه مهما حصل، إلا أنه إذا رأى من هذا المحبوب جفاء، أو خيانة، أو غدراً، فإنه يتركه، ويرحل بعيداً بعيداً، فالحب حياة، غير أنه لا بد أن يكون حباً صادقاً مخلصاً، أما إذا خالطته الشكوك والخيانات والغدر فإنه سيغدو ناراً تتأجج، وموتاً يتوقّد، فمن هنا جاء الشاعر بهذه المفارقة كي يعبر عما يجول في خاطره في مقابل مثل هذه المواقف التي قد تلاقي العاشق في حياته.

ويسخر الشاعر من واقع الأمة العربية من خلال مفارقة جميلة قائلاً[1]:

هلْ يفيقُ الرماد

مِن قَمِيصِ الْعروبة

فَالسؤَالُ المضاد

دائِخٌ فِي الحقِيبة

فالسخرية ظاهرة في ذلك الاستفهام الإنكاري الساخر من العرب، حين قال: هل يفيق الرماد من قميص العروبة؟ فلقد احترق هذا القميص، وصار رماداً، غير أن العرب لم يتحركوا، وبالرغم من كل الويلات التي حلّت بهم إلا أنهم لم يتحركوا، فكأن همتهم صارت رماداً، وهذا الرماد لا يفيق.

بل إن الشاعر أوغل في هذه المفارقة ليظهر شدة السخرية والتهكم بهؤلاء العرب الذين لم يفيقوا بعد، فحتى سؤال هذا الشاعر دائخ في حقيبته، لا يجد أذناً تسمعه، ولا لساناً يجيبه، وهذه قمة السخرية بالعرب الذين لم يعودوا قادرين حتى على سماع الأسئلة التي تستفيق بها همتهم.

---

(1) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 60.

لقد استعمل الشاعر هذه المفارقة للحديث عن حال العرب الذين تناوبتهم الويلات، وتناولتهم المذلات، غير أنهم ما زالوا نياماً، فحتى الرماد الذي تبقى لا يدفعهم إلى الإفاقة، وحتى هذا السؤال لا يجد عندهم أذناً صاغية تستفيق بها همتهم.

ونجد الشاعر يسخر من بعض الأحوال الاجتماعية التي يعيشها الناس في أيامهم، فيقول متحدثاً عن حال الرجل والمرأة بعد زواجهما[1]:

قَبلَ زواجي مِنْها

كُنا عصفُوراً يعشَقُ وردة

فَتَزوجنا

صِرنَا ضبعاً يلْحقُ

قِردة

فإن الحالة التي يكون عليها المرء قبل زواجه تختلف تماماً عن الحالة التي يكون عليها بعد الزواج، فالرجل قبل الزواج عصفور، وبعد الزواج ضبع، والمرأة قبل الزواج وردة، وبعد الزواج قردة.

إن هذا الحديث الساخر من الشاعر عن طبيعة الحال التي يصل إليها الزوجان بعد الزواج تكشف عن خلل اجتماعي يؤرق الشاعر، إذ بعد الزواج لا تبقى الأمور على حالها كما كانت قبل الزواج، فالرجل العصفور قبل الزواج يغرد كما شاء، ويتعامل مع المرأة على أنها وردة جميلة، والمرأة قبل زواجها تكون في قمة جمالها ورقتها، وتظهر في أعين الرجال على أنها وردة تفوح رقة وحباً.

غير أن هذا كله يتبدل بعد الزواج، فالرجل بعد تصرفاته اللطيفة، وكلماته الرقيقة التي تشبه تغريد العصافير يغدو حاد الطبع، سيء المزاج، كأنه ضبع في تعامله مع من حوله، والمرأة بعد أن كانت جميلة كالوردة تتبدل معالم جمالها، فتصير مثالاً للقبح، ولا تعود مهتمة بجمالها ورقتها وأنوثتها، فتغدو قردة.

لقد جاء الشاعر بهذه المفارقة الساخرة ثورة على بعض الظروف الاجتماعية التي يعانيها الناس جميعاً في حياتهم اليومية، فارتأى الشاعر أن يأتي بها وفق نظام من

---

(1) عيسى. برقات، ص: 84.

المفارقة الساخرة التي تقوم على أساس السخرية والتهكم بما يريد الشاعر طرحه للمتلقي.

وبناء على ما سبق فإنه يظهر لنا أن الشاعر راشد عيسى قد استعمل المفارقة ضمن بنية القصيدة، وكانت كما يلي:

1 . لقد كان ارتكاز الشاعر في مفارقاته التي عرضناها يتمثل بالتضادية التي ينسج حولها مفارقته، ونتيجة لذلك نجده يعتمد في بعض الأحيان على اسلوب الطباق المعروف في البلاغة القديمة.

2 . قلما نجد الشاعر يبني مفارقته على السخرية والتهكم المباشرين، وإنما هما سخرية وتهكم ممزوجان ببعض الجدية التي لا يمكن معها استظهار ملامح تلك المفارقة على الوجه التام.

3.3 المفارقة نصاً كاملاً:

وكما كانت المفارقة ضمن العنوان، وضمن بنية القصيدة، فهناك بعض النصوص التي ينسجها الشعراء ويعتمدون فيها على المفارقة منذ الكلمة الأولى وحتى النهاية، فجل النص الشعري أو الأدبي معتمد على المفارقة بسخريتها وتهكمها، ومن بين النصوص التي اعتمد فيها الشاعر راشد عيسى على المفارقة منذ الكلمة الأولى ما جاء في قصيدته[1]:

المتزوج:

فأْر صحفِي يتَحاور مع قِطه

جملٌ يتَذَكر إِذْ كان غَزالاً جبِلياً

سيفٌ مكْسور فِي الْغِمدِ

فَنان يعملُ فِي مركز شُرطَه

---

(1) عيسى. حتى لو، ص: 59 ـ 60.

إن هذه المقطوعة الأولى من قصيدة الشاعر تبين لنا مدى التضاد في الصور التي رسمها الشاعر للمتزوج، فهو فأر يتحاور مع قطة، والفأر والقطة على طرفي نقيض دائماً، فالقطة تأكل الفأر، والفأر يهرب منها دائماً، فكيف يتحاور معها؟

هذا الوصف لا يمكن النظر إليه إلا من خلال المفارقة الشعرية، فإن الشاعر بنى هذا التضاد كي يرسم صورة ساخرة للمتزوج بطبيعة علاقته مع زوجته.

وفي المشهد التالي يظهر لنا هذا المتزوج وهو يداعب ذكرياته حينما كان عازباً، فهو الآن جمل يحمل عليه، وقبل ذلك كان غزالاً جبلياً حراً طليقاً.

وفي الصورة الثانية يظهر المتزوج سيفاً مكسوراً في غمده، فهو للناظر سيف، وفي الواقع مكسور.

وفي الصورة التالية فالمتزوج فنان يعمل في مركز شرطة، ولا قيمة لفنه حينما يعمل هناك.

إن هذه الصور المتتالية التي رسمها الشاعر للمتزوج وناقش ضمنها طبيعة علاقته مع زوجته والحياة من حوله كان ساخراً متهكماً بحال هذا المتزوج الذي كان شيئاً ثم صار شيئاً آخر بعد أن تزوج.

ولم يكتفِ الشاعر برسم تلك الصورة التناقضية القائمة على التضاد والسخرية للمتزوج فحسب، بل رسم صورة أخرى للمتزوجة، فقال[1]:

المتزوجة:

قِطْعةُ حلْوى يمضغُها ذِئْب مسعور

باقَةُ فُل في ثَلاجة

مِلِكَةُ نَحلٍ فِي منْجمِ فَحم

نَاي بين يدي حفار قُبور

ولم تكن صورة المتزوجة بأحسن حال من المتزوج، فإن الشاعر أيضاً يبني صوره تلك على نسيج من المفارقة والسخرية، فهاهي المتزوجة قطعة حلوى، ولكن

([1]) عيسى. حتى لو، ص: 59.

لا حظ لها بأن يأكلها من يقدر قيمتها، بل يأكلها ذئب مسعور، لا يدري أيأكل حلوى أم جيفة؟ وهذا هو حال المتزوجة لا يقدر زوجها قيمتها.

أما الصورة التالية لهذه المتزوجة فهي باقة فل، ولكنها ليست في مكانه الصحيح، وإنما هي في ثلاجة، فلا قيمة لها، إذ لا يراها أحد وهي في ثلاجتها، وهذه الصورة الساخرة للمرأة الجميلة المتزوجة التي صارت بزواجها نسياً من الماضي، لا قيمة لجمالها بعد أن صار مختبئاً تحت زواجها.

أما المشهد التالي لتلك المتزوجة يظهر في أنها ملكة نحل، ولكنها ليست في مكانها هي أيضاً، فليست في مملكتها، وإنما هي في منجم فحم، لا يقدر أحد قيمتها، ولا يعلم أحد بمكانها، وهذه صورة المرأة بعد زواجها، فهي تختفي عن العيون فمهما كانت جميلة تغدو أقل حظاً من أولئك اللواتي لما يتزوجن بعد.

أما الصورة التالية للمتزوجة فهي ناي بين يدي حفار قبور، فهو وإن كان قادراً على العزف بها، إلا أنه لا يملك القدرة على إسعاد الناس، فهو حفار قبور، فهذه الناي لا مكان لها بين يديه، وتلك هي صورة المرأة المتزوجة التي ربما كانت في مكان ليس مكانها.

إن هذه المشاهد التي رسمها الشاعر للمتزوجة، وبنى مشاهده ضمنها على المفارقة، التي اعتمدت بدورها على السخرية والتهكم بالحال الذي يصل إليه الرجل أو المرأة عند زواجه، فهو ينتقل من حال حسنة إلى أخرى قبيحة، فجاء بهذه المشاهد متهكماً على هذا الواقع الاجتماعي.

بل إن الشاعر أخذ يبتعد في تصويراته الاجتماعية ليتناول الأعزب أيضاً، فقال[1]:

الأعزب:

أَسد يتَلَمظُ خَلْفَ سلْحفَاةٍ مرتَبِكة

نَمِر يتَحرشُ بِشُجيرة

ذِئْب يعوي غَيمة

[1] عيسى. حتى لو، ص: 60.

قِط يسمع رائِحةً في صورةٍ سمكة

لم تختلف الصور كثيراً عن سابقاتها في المشاهد السابقة، فما زال الشاعر يبني تلك الصور على المفارقة الساخرة، فالأعزب أسد في هيئته، إلا أنه يتلمظ سلحفاة مرتبكة، فليس هناك تناسب بين هذا وذاك، كيف يطارد الأسد سلحفاة؟ غير أن المفارقة استطاعت أن تبني هذه المطاردة بناء سليماً، لتكون ساخرة مما عليه حال الأعزب في حياته اليومية، فهو يطارد هذه، ويلاحق تلك.

أما المشهد التالي لهذا الأعزب فيتمثل في أنه نمر، غير أن هذا النمر يتحرش بشجيرة، لا تدري عنه، ولا تحس به، فهو يتحرش بها، إلا أنه لا طائل له فيها، وكذلك حال الأعزب، ربما تحرش بامرأة لا تدري عنه، ولا تحس به، وهو ما يزال يتحرش بها، ولا طائل له معها.

أما الصورة التالية لهذا الأعزب فهو ذئب يعوي غيمة، لا هي قريبة منه فينالها، ولا هي قادرة على سماعه فتأتيه، وهذا هو حال الأعزب أيضاً، يرى أن المرأة بعيدة عنه، ومهما حاول التقرب منها فهي بعيدة.

أما الصورة التالية لهذا الأعزب فهو قط يسمع رائحة السمك من صورته، والأعزب تجذبه كافة الأشياء التي تشي بالمرأة، فربما تعلق بصورة، أو انجذب للباس معين، وهكذا، فهو كالقط الذي يسمع رائحة السمك في صورته.

إن هذه المشاهد التي بناها الشاعر وفقاً للمفارقة الساخرة تنقل لنا حال الأعزب وحياته الاجتماعية التي يعيشها في أيامه ولياليه، فهي حياة ساخرة، مليئة بالمطاردات والسعي وراء السراب، وربما بنى هذا الأعزب أحلاماً عظيمة على سراب.

ولم يكتفِ الشاعر أيضاً برسم صورة الأعزب، وإنما رسم كذلك صورة المرأة العزباء، فقال[1]:

العزباء:

قُبرةٌ تَتَمايس حولَ الصقْر

(1) عيسى. حتى لو، ص: 60.

أَرنَبةٌ تَحلُم أَن تَسكُن حجرةَ ثَعلَب
ريم تَتَعارج مزحاً عِنْد الضبع
زنْبقَةٌ تَتَمنى أَن تَنْبتَ فِي قَرن الثور

وهذه المشاهد الساخرة لا تختلف كثيراً عما كان عليه الحال في الأسطر الشعرية السابقة، فإن العزباء قُبرة في شكلها وهيئتها، غير أنها لم تجد المكان المناسب للتمايس فيه، فهي تتمايس أمام الصقر، وربما افترسها، فالواقع يقول إن القبرة لا تتمايس أمام الصقر، بل تتمايس أمام جنسها، وكذلك حال العزباء فربما تمايست أمام شخص لا يتناسب معها.

أما الصورة التالية للعزباء فتتمثل في أنها ارنبة برقتها وضعفها، إلا أنها تحلم أن تسكن حجرة ثعلب، وكيف تسكن حجرة الثعلب وهو آكلها، فهذه المفارقة الساخرة تبين لنا مقدار الجهل لدى بعض الإناث حينما يفكرن بالحياة الزوجية.

أما الصورة التالية فإن العزباء تظهر غزالاً جميلة، تتعارج ممازحة أمام الضبع، فكيف تتعارج مزحاً أمامه وهو آكلها أيضاً؟ وهذه الصورة تدل على جهل المرأة بالحالة من حولها كذلك.

أما الصورة الرابعة فتتمثل في أن العزباء كالزنبقة التي تتمنى أن تنبت في قرن الثور، فليس المكان مكانها، وليس الأمنية بالقدر الذي يناسبها.

وهذه الصور التي بناها الشاعر للمتزوج والمتزوجة، والأعزب، والعزباء كلها قائمة على المفارقة الساخرة، فلا الفأر يحاور القط، ولا يكون الجمل يوماً غزالاً، ولا يوضع السيف المكسور في الغمد، وليس مكان الفنان مركز الشرطة، ولا الذئب يأكل الحلوى، ولا توضع باقات الورد في الثلاجات، ولا تكون ملكة النحل في منجم الفحم، ولا يحمل حفار القبور نايأ، ولا الأسد يتلمظ للسلحفاة، ولا النمر يتحرش بالشجيرة، ولا الذئب يعوي الغيمة البعيدة، ولا يسمع القط رائحة السمك، ولا تتمايس القبرة أمام الصقر، ولا تحلم الأرنبة بأن تسكن في حجرة ثعلب، ولا تتعارج الريم عند الضبع، ولا تتمنى الزنبقة أن تنبت في قرن الثور، كل هذه المشاهد متناقضة مع واقعها، ومتضادة مع أطرافها.

إن الشاعر حين بنى هذه المشاهد المتضادة المتناقضة أراد أن ينقد المجتمع الذي يعيش فيه، فليس هناك فيه أحد متوافق مع ذاته، فالكل يتناقض مع ذاته، ويتضاد مع الكون من حوله، فلا المتزوج في مكانه الصحيح، والمتزوجة كذلك، ولا الأعزب في مكانه الصحيح والعزباء كذلك، فالكل متناقض مع ذاته، والشاعر أورد هذا كله لينقد حال هذا المجتمع المتناقض.

الفصل الرابع

جماليات التناص

يرتبط هذا المصطلح بأصل أوروبي غربي في دراساتنا الأدبية، إذ يشير هذا المصطلح إلى معنى النسيج، فالنص يقصد إلى اكتمال تضام العناصر النصية بعضها إلى بعض، ومن هنا جاء مصطلح التناص بمفهومه الحديث[1].

ويشير مصطلح التناص في مفهومه السطحي المباشر إلى تلك الاقتباسات والتضمينات النصية المباشرة وغير المباشرة التي يستفيد منها الفنان، فيوظفها في عمله الفني كأن يقوم بتوظيف النصوص الأدبية السابقة لعمله الأدبي سواء أكان ذلك التوظيف مباشراً أم غير مباشر، وسواء أكانت تلك النصوص قرآناً، أم شعراً، أم نثراً من الموروثات الأدبية السابقة عليه[2].

وهذه العلاقة التضامية بين النصوص الأدبية المختلفة والمتعددة نابعة من طبيعة علاقة ذلك الأديب بما سبقه من الموروثات الأدبية، إذ يتوجب عليه ـ أي الأديب ـ أن يحافظ على موروثاته الأدبية المتميزة التي تسبق عمله الأدبي خاصة إذا كانت تلك الموروثات الأدبية جيدة من الناحية الفنية[3].

ولا يكون التناص مجرد أداة فنية بهلوانية تقوم على أساس اقتباس النصوص وتضمينها داخل العمل الشعري أو الأدبي فحسب، بل يتوجب على الأديب الماهر استخدام تلك النصوص وتوظيفها ضمن عمله الأدبي، وإعادة توجيهها وفق ما يراه مناسباً ضمن قصيدته أو عمله الفني، فليس الأمر مجرد صفّ للحروف والكلمات

---

(1) السعدني، مصطفى (1991م). التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية ـ مصر، الطبعة الأولى، ص: 73.

(2) انظر: هيكل. تطور الأدب الحديث في مصر، ص: 404.

(3) انظر: هايمن، ستانلي إدغار (1958، 1960م). النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ـ لبنان، بالتعاون مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ج: 1، ص: 151.

دون شعر أو فن، وإنّما يكمن الإبداع في توظيف تلك النصوص توظيفاً جديداً متوافقاً مع طبيعة البناء الفني في القصيدة[1].

وهذا التناص الأدبي يمنح العمل الفني مزيداً من الجمال والتعالق بغيره من النصوص التي سبقت هذا العمل نفسه، ولكن على الشاعر عند استخدامه لأداة التناص في عمله الفنّي أن يكون مختصراً في تناصه ما أمكنه ذلك، ولا يجعل من ذلك التناص تتابعاً في عمله، فإن تتابع التناصات يؤدي إلى إفقاد العمل شيئاً من جماله، فجمال التناص يكمن في قصره وقلّته لا في تتابعه وكثرته[2].

ولا يقتصر التناص في الأدب على التلاقيات النصية بين عمل لاحق وآخر سابق في جانب النص فحسب، بل قد يكون التناص قصصياً، فتأخذ القصة جانباً من جوانب التلاقي بينها وبين أعمال قصصية أخرى سابقة، إذ نجد بعض أشكال التناص القصصي التي تظهر في اعمال فنية مشابهة، كما نجد ذلك عند الشاعر "لافونتين"، فعند الموازنة بين اشعاره التي تتناول قصص الحيوان، وقصص كليلة ودمنة نجد التأثر واضحاً بقصص كليلة ودمنة[3].

ولما كان التناص يمنح العمل الأدبي مزيداً من التعالقية بينه وبين الأعمال الأدبية السابقة المتميزة، ولما كان هذا التناص قادراً على منح العمل الأدبي جمالاً وفنية وابتكار، ويمثل جانباً من جوانب الحِفاظ على تراثنا الأدبي السابق لنا، فإن الشاعر راشد عيسى قد اتّخذ من هذا التناص سبيلاً للاستزادة من أشكال الجمال المختلفة والمتعددة ضمن قصائده الشعرية، وما يلي من صفحات سيتناول الحديث عن هذه المواضع التي اعتمد فيها الشاعر على التناص اعتماداً واضحاً.

---

(1) انظر: شوقي ضيف، أحمد شوقي عبد السلام (د.ت). الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة ـ مصر، الطبعة الثالثة عشرة، ص: 40.

(2) انظر: الشايب، أحمد (2003م). الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ـ مصر، الطبعة الثانية عشرة، ص: 94.

(3) الدسوقي. في الأدب الحديث، ج: 1، ص: 376.

1.4 التناص والبناء:

قد يكون التناص مباشراً فتسلم بنية النص من أي تغيير، وقد يكون هذا التناص غير مباشر، فتتكسر بنية النص، ولا يكون ذلك إلا بهدف من الأديب[1]، فهو يقدم تلك التناصات في كل موضع تتناسب فيه مع المعنى والموضوع والفكرة التي يناقشها.

وسيركز هذا المبحث على الحديث عن هذه التناصات التي تتعالق مع بنية النص وفق محورين اثنين: الأول: سلامة بنية النص، والثاني: تكسير بنية النص.

1.1.4 سلامة بنية النص:

يستعين الشاعر ببعض الموروثات الأدبية التي يتمكن من خلالها الوصول إلى فكرة يناقشها، فتعينه تلك النصوص السابقة عليه في إيجاد علاقة متينة بينها وبين ما يناقشه حديثاً، فيجعل الشاعر من بنية النص سالمة من أي تكسير، إذ تظهر علاقة التناص واضحة تماماً بين نص الشاعر والنص السابق عليه، ومن بين تلك المواضع ما جاء في عنوانه لإحدى قصائده بـ "هئتُ لك"، إذ يقول فيها[2]:

ثُم َأفْضتْ بي إلى كُوةِ النار ومدتْ

ِلي جنَاحيها وقَالَتْ:

هِئْتُ لَك

يلتقي هذا النص الشعري لراشد عيسى مع آية قرآنية كريمة، إذ يقول سبحانه وتعالى: " وراودتْه اِلتي هو ِفي بيِتها عن نَفْسِهِ وغَلقَتِ الَأبواب وقَاَلتْ هيتَ َلك قَالَ معاذَ اللهِ ِإنه ربي َأحسن مثْواي ِإنه لا يفْلِح الظاِلمون"[3].

فظاهر هذه الآية الكريمة يدل على عدم وجود تناص يحافظ على بنية النص سليمة من التكسير، فقولنا: هئت لك، يختلف عن: هيت لك، غير أن الياء ناشئة من تخفيف الهمزة، فالنص سليم في بنيته، وليس هناك تكسير لهذه البنية.

---

(1) انظر: هيكل. تطور الأدب الحديث في مصر، ص: 404.

(2) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 16.

(3) سورة يوسف، آية: 23.

يتمثل الالتقاء النصي بين العبارة الشعرية والآية الكريمة في طبيعة التركيب النصي لهذه العبارة، فإن المتحدثة امرأة في كلا الموضعين، وهي تدعو الرجل إلى نفسها، فالنص متشابه في هذه الناحية، خاصة أن المرأة في الموضعين كانت هي المبادرة بهذه الدعوة للرجل، ولم يكن الرجل ليدعوها.

ولقد استفاد الشاعر من الآية القرآنية الكريمة في إيراد هذه العبارة "هئت لك" إذ بها استطاع أن يحقق المعنى الكامن في نفسه، فقد أراد أن يبين للمتلقي أنه لم يبادر تلك المرأة بشيء، إلا إنها هي التي بادرته بذلك، وعرضت عليه ما عرضت.

ربما لم يقصد الشاعر تماماً ما تقصده العبارة القرآنية في الآية الكريمة، فقد يكون الشاعر مستعملاً لتلك العبارة في إشارة عميقة منه إلى اتخاذ موقف التراجع وعدم المبادرة في بعض الحالات التي ينتظر معها من الآخرين أن يبادروا قبله، فجاء بهذه العبارة تلبية لما يجول في نفسه من هذه الأفكار.

وقد يجعل الشاعر من بعض ملامح التناص المحافظ على بنية النص شعاراً لموقف ما، كأن يكون هذا الموقف دليلاً على ثبات الشعب في وجه التحديات، يقول مثلاً[1]:

وتَغَنى المدى (إذا الشعب يوماً) ويد القَيروان سيفُ سلامِ

يلتقي هذا البيت الشعري في جزء منه مع بيت مشهور لأبي القاسم الشابي في قصيدته إرادة الحياة، الذي يقول فيه[2]:

إِذَا الشعب يوماً أَراد الْحياةَ فَلا بد أَن يستَجِيب الْقَدر

أخذ الشاعر الجزء الأول من هذا البيت وأومأ به لما يريده من كلام، فإنه يريد التعبير عن قوة إرادة الشعب في حال عزمه على تحقيق أمر ما، وإن هذه الإرادة لا يقف أمامها شيء، فجعل الشاعر من هذه العبارة شعاراً في سبيل تحقيق أحلام الشعب وآماله، ولم يأتِ بالبيت الشعري تاماً، لمعرفته أن هذا البيت يبلغ من الشهرة بمكان ما لا حاجة معه لإيراده كاملاً، وتكفي الإشارة إليه فحسب.

---

(1) عيسى. حتى لو، ص: 28.

(2) الشابي، أبو القاسم (د.ت). شرح ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، شرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، سلسلة شعراؤنا، بيروت ـ لبنان، ص: 17.

غير أن توظيف الشاعر لهذا البيت الشعري لم يكن مطابقاً تماماً لما عليه الحال عند أبي القاسم الشابي نفسه، فإن الشاعر قد أشار في عجز البيت إلى السلام، في حين أن أبا القاسم لم يتحدث في بيته عن السلام مباشرة، بل بين أن استجابة القدر لإرادة الشعب لا بد أن تتحقق، في حين أن الشاعر راشد عيسى أوضح أن المدى كلّه يتغنى بـ "إذا الشعب يوماً"، وهم في الوقت نفسه لا ينسون السلام الحقيقي الذي معه تتحقق كل الآمال والأحلام.

وفي موضع آخر يقول الشاعر(1):

ومِن بينِهن أُنَقي الودود

الْوَلُود

وأَجعلُها عرضةً لِلْجنُون

تلتقي هذه العبارات الشعرية التي ذكرها الشاعر راشد عيسى مع حديث نبوي شريف يقول فيه صلى الله عليه وسلم آمراً الرجال باختيار زوجاتهم اختياراً موفقاً: "تزوجوا الودود الولود فإني مكاثر بكم الأنبياء يوم القيامة"(2).

ولقد أتى الشاعر بهذا التناص في حديثه عن كيفية اختيار الكلمات اختياراً موفقاً، فقد التقى اختياره الموفق للكلمات مع الأمر النبوي بالاختيار الموفق للزوجات، فناسب أن يأتي الشاعر بالعبارة النبوية في أسطره الشعرية من أجل نسج خيوط من التوافق النصي بين هذه العبارة الشعرية وتلك العبارة النبوية.

وبالرغم من أن عبارة الشاعر قد حافظت على بناء النص ولم تُدخل فيه شيئاً من التكسير، إلا أن الشاعر قد وظّف هذه العبارة توظيفاً آخر مختلفاً عما عليه التوظيف النبوي، فقد بين النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ أنه مكاثر بأمته الأمم والأنبياء يوم القيامة، ومن هنا أمر بالزواج من الودود الولود، في حين أن الشاعر قد استخدم هذه

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص: 8.

(2) انظر الحديث في: ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد (2001م). مسند أحمد، تحقيق: شعيب الأرنؤوط، وعادل مرشد، وآخرون، إشراف: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ج: 21، ص: 192، رقم الحديث: 13570، والحديث صحيح وإسناده قوي.

العبارة في سبيل بيان قدرته الفائقة على اختيار الكلمات المؤثرة في شعره، فإنه قادر على اختيار تلك الكلمات التي لها وقع في نفس المتلقي، وتشي بالنتائج الإيجابية التي سيصل إليها المتلقي حين يقرأ قصائد هذا الشاعر، فكان توظيف الشاعر لهذا النص النبوي توظيفاً مغايراً لما هو عليه في أصله.

لقد حافظ الشاعر بهذا التوظيف النصي للحديث النبوي الشريف على بنية النص، كما حافظ على جزء من تراثنا النصي المتمثل بالحديث النبوي الشريف، واستطاع من ناحية أخرى أن يمنح هذا النص تكثيفاً دلالياً عميقاً ذا ارتباط بطبيعة السياق الذي يتحدث عنه.

ومن بين المواضع التي حافظ فيها الشاعر على بنية النص عند التناص مع نص أدبي سابق، قوله[1]:

مريام ردتْ في وجوهِ الْغَاصِبِين واعتَصمتْ

بِحبل الصبر واعتَكَفَتْ بِبيتِ الطهر تَصرخُ لَن أَموت

تلتقي هذه الأسطر الشعرية في بنيتها مع قوله سبحانه وتعالى: " واعتَصِموا بِحبل اللهِ جمِيعا ولَا تَفَرقُوا واذْكُروا نِعمتَ اللهِ علَيكُم إِذْ كُنْتُم أَعداء فَألفَ بين قُلُوبِكُم فَأَصبحتُم بِنِعمتِهِ إِخْوانًا وكُنْتُم علَى شَفَا حفْرةٍ مِن النار فَأَنْقَذَكُم مِنْها كَذَلِك يبين الله لَكُم آياتِهِ لَعلكُم تَهتَدون"[2].

فإن قول الشاعر: واعتصمت بحبل الصبر، يتقاطع مع قوله سبحانه وتعالى: واعتصموا بحبل ا ، فكلا النصين يتحدث عن التمسك بحبل ما، إذا تمسكت مريام بحبل الصبر، وا يأمر أن يعتصم الناس بحبله، فالنصان يتوافقان في الناحية البنائية، غير أن الدلالة تختلف بينهما.

لقد جعل الشاعر من هذا النص القرآني سبيلاً لإدخال ما يريده من المعنى في جسم القصيدة، فاستفاد من الناحية البنائية للنص، وغير توظيفها، فقد تحدثت الآية الكريمة عن الاعتصام بحبل ا ، في حين أن الأسطر الشعرية تحدثت عن الاعتصام

---

(1) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 22.

(2) سورة آل عمران، آية: 103.

بحبل الصبر، فجعل الشاعر من فكرة الاعتصام هي المسيطرة على ما يريد قوله في هذا النص.

والشاعر بهذا التناص استطاع أن يعيد إلى ذهن المتلقي نص الآية الكريمة، فيجعلها ماثلة أمامه، حتى يتبين له مقدار تلك العلائقية بين هذا النص الشعري والعبارة القرآنية، فإن الأديب يعيد توظيف تلك العبارات الأدبية السابقة عليه التي تمتاز بأنها نصوص أدبية خالدة فيها من الجمال ما فيها[1]، ولا شيء أجمل من التعبير القرآني.

ولقد استطاع الشاعر بهذا التناص الربط بين نصه الشعري، ونص آخر سابق عليه يتمثل بالقرآن الكريم فيه من الجودة ما لا يمكن أحد الإتيان بمثله، فاكتسبت عبارة الشاعر الشعرية قوتها وجمالها من قوة وجمال تلك العبارة القرآنية التي خلق التناص لأجلها، فكانت هي الركيزة الأساسية لذلك التناص.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[2]:

فَهمستُ بِما كانَتْ أُمي تَقْرؤُه فَوقَ جبِيني

لَما أَصرخُ آنَاء الليل

تلتقي هذه الأسطر الشعرية مع نص سابق عليها من قوله سبحانه وتعالى: " لَيسوا سواء مِن أَهل الْكِتَابِ أُمةٌ قَائِمةٌ يتْلُون آياتِ اللهِ آنَاء الليل وهم يسجدون"[3]، وفي آية أخرى يقول سبحانه وتعالى أيضاً: " أَمن هو قَانِتٌ آنَاء الليل ساجِدا وقَائِما يحذَر الآخِرةَ ويرجو رحمةَ ربهِ قُلْ هلْ يستَوِي الذِين يعلَمون والذِين لَا يعلَمون إِنما يتَذَكر أُولُو الأَلْبابِ"[4].

استطاع الشاعر أن يوظف النص القرآني ضمن عبارته الشعرية، وذلك في تركيب "آناء الليل" والقصد خلال ساعات الليل، ولقد التقى النصان في ناحية أن ما يتلى آناء الليل هو من قبيل القراءات الدينية، أو العبارات الشرعية، فا سبحانه

(1) انظر: هايمن. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج: 1، ص: 151.

(2) عيسى. ريشة صقر، ص: 13.

(3) سورة آل عمران، آية: 113.

(4) سورة الزمر، آية: 9.

وتعالى بين في الآية الأولى من آل عمران أن ما يتلى آناء الليل هي آياته سبحانه وتعالى، وبين في الآية الثانية من الزمر أن ما يكون آناء الليل يتمثل بقنوت العبد المؤمن آناء الليل سجوداً وركوعاً، والشاعر ذكر في عبارته الشعرية أنه ردد ما كانت تتلوه أمه فوق رأسه حين يصرخ آناء الليل، فالعبارات التي تُقال آناء الليل كلها عبارات نابعة من الدين والإيمان، وهذا ما يلتقي به النصان في الموضع السابق.

غير أن الشاعر استطاع توظيف هذه العبارة القرآنية توظيفاً يتماشى والقصيدة، فقد همس الشاعر بما كانت أمه تقرؤه آناء الليل حين يصرخ هو، فما كان قد حصل من أمه لا يحصل منه الآن، فالهمس الذي يهمسه الشاعر ليس آناء الليل، وإنما كانت أمه تقرؤه آناء الليل، فهذا اختلاف من حيث الوقت.

كما أن الشاعر أراد أن يبين للمتلقي أن على الإنسان حين يحزمه أمر ما أن يكون قادراً على اللجوء إلى ما يستقي منه راحته، ويأخذ به طمأنينته، فهذا الشاعر مثلاً يعلم ما كانت تقرأ أمه آناء الليل عند صراخه طفلاً صغيراً، فجعل من تلك القراءات سبيلاً لإيجاد الراحة النفسية، والطمأنينة الروحية له.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

خَجِلَ الطريقُ لأنه مِثْلِي

غَرِيب لَم يجرب ذَاتَ عِشْقٍ لَذةَ

الألَمِ الْجمِيل

فَتَركْتُه فِي بطْن وادٍ غَير ذِي زرعٍ

وعدتُ بِدمعتِي وحدِي أَنَا والْحلْم

والْقَلْب الضلِيل

تلتقي عبارات الشاعر السابقة مع آية قرآنية كريمة هي قوله سبحانه وتعالى: "ربنَا إِني أَسكَنْتُ مِن ذُريتِي بِوادٍ غَير ذِي زرعٍ عِنْد بيتِك الْمحرمِ ربنَا لِيقِيموا

([1]) عيسى. ريشة صقر، ص: 18 ـ 19.

الصلاةَ فَاجعلْ أَفْئِدةً مِن الناسِ تَهوِي إِلَيهِم وارزقْهم مِن الثمراتِ لَعلهم يشْكُرون"[1].

لقد حافظ الشاعر في أسطره الشعرية السابقة على سلامة بنية النص، فلم يتصرف بالنص السابق عليه وهي الآية الكريمة، وذلك إحساس منه أن تركيب النص يخدم مقصده الشعري دون أن يوجد شيئاً من التكسير في بنية ذلك النص.

أورد الشاعر قوله: في بطن واد غير ذي زرع، كما وردت هذه العبارة في الآية الكريمة كما أشرنا سابقاً، ولكنه وضعها في موضع يختلف عما هي عليه في الآية الكريمة، فإنه سبحانه وتعالى قد بين أن المتكلم في الآية الكريمة إبراهيم عليه السلام، وكان يتحدث عن ذريته، أما العبارة الشعرية فإن الشاعر يتحدث عن الطريق، فقد تركه في واد غير ذي زرع.

ورغم الاختلاف في طبيعة التركيب الدلالي بين العبارتين ـ الآية والعبارة الشعرية ـ فإن الشاعر قد وجه العبارة القرآنية توجيهاً يخدم فكرته، فإنه أراد أن يبين للمتلقي أنه حين لم يستفد من الطريق تلك الفائدة التي رجاها فكان الطريق خجلاً مثله، وكان الشاعر لا يريده خجولاً، مما دفعه إلى ترك ذلك الطريق، بل وتركه في بطن واد غير ذي زرع، وكأنه يريد أن يقول للمتلقي أنه لم يترك الطريق فحسب، بل تركه في مكان لا يرجى معه العيش، فيكون بذلك مستغنياً عنه تمام الاستغناء.

إن التناص الذي أتى به الشاعر ضمن عبارته الشعرية السابقة أمد العبارة الشعرية بمزيد من الجمال والفنية، وذلك من خلال ربط تلك العبارة بنص قرآني مقدس يكاد كل المسلمين يكونون قادرين على استحضار آياته ونصوصه، وبذا يمكن أن تُوجه هذه العبارة الشعرية التي اشتملت على التناص للناس كافة، ومن ثم تكون لديهم القدرة الكامنة على تمثّل ما فيها من معنى.

---

(1) سورة إبراهيم، آية: 37.

2.1.4 تكسير بنية النص:

هناك مجموعة من التناصات التي ترد عند الشعراء التي يتدخلون في طبيعة البناء النصي لتلك العبارات التي يتناصون معها، فيتكسر بنية النص الأصلي في محاولة لتوجيه تلك النصوص توجيهاً متوائماً مع طبيعة المعنى والسياق الذي يريده الشاعر، فنجده مثلاً يقوم بإيراد تلك التناصات غير المباشرة أو النصوص التي تتكسر بنيتها وفق ما يريده هو، فلا يكون بذلك التناص مباشراً واضحاً، وإنما يحتاج من المتلقي إلى مزيد من التأمل كي يستطيع أن يصل في نهاية المطاف إلى المقصد من هذا التناص، بل حتى الوصول إلى النص المأخوذ نفسه، وهذه مرحلة لا مباشرة في التعامل مع التناصات الأدبية[1].

ولقد ورد عند الشاعر راشد عيسى عدد من التناصات التي تكسرت بنيتها النصية في سبيل خدمة العبارة الشعرية والمعنى المنوط بها، وفيما يلي من صفحات سنحاول تسليط الضوء على تلك التناصات وبيان الغاية التي من أجلها تكسرت بنية النص الأصلية.

يقول الشاعر[2]:

وكيفَ استَرقْتِ ولادةَ هذا المجِيءِ

المريبِ: وكيفَ تَوهج خَيطُ الرمادِ

علَى شَفَتَيكِ وكيفَ تَنَفس فِيكِ

الرمِيم

ثمة التقاء بين العبارة الشعرية "توهج خيط الرماد"، وقوله سبحانه وتعالى: " وابتَغُوا ما كَتَب الله لَكُم وكُلُوا واشْربوا حتى يتَبين لَكُم الْخَيطُ الأبيض مِن الْخَيطِ الأسودِ مِن الْفَجرِ ثُم أَتِموا الصيام إِلَى الليل"[3].

فالعنصر البنائي الذي دلّنا على هذا التناص الذي تميز بتكسير البنية النصية الوحدة "خيط الرماد" فإن هذا الخيط المقصود في العبارة الشعرية هو ذاته الخيط

---

(1) انظر: هيكل. تطور الأدب الحديث في مصر، ص: 404.

(2) عيسى. امرأة فوق حدود المعقول، ص: 51.

(3) سورة البقرة، آية: 187.

المقصود بالآية الكريمة ـ الخيط الأبيض من الخيط الأسود ـ إذ تلتقي هذه الألوان الثلاثة معاً في طبيعتها التكوينية، فما خيط الرماد إلا مزيج من اللون الأبيض واللون الأسود، فهذا العنصر البنائي في النص دلنا على بنية نصية أخرى متكسرة تتمثل بالآية القرآنية الكريمة.

والشاعر حين أراد أن يوظف هذه العبارة القرآنية ضمن عبارته الشعرية أراد لها أن تبتعد قليلاً عن العبارة القرآنية لتخدم المعنى الذي في نفسه، فإن التوهج في العبارة الشعرية قرين التبين في العبارة القرآنية، فقصد الشاعر معنى التبين والظهور في التوهج المطلق في شفتي المحبوبة.

إن انكسار هذه العبارة التناصية عند الشاعر جعلها متماسة مع الآية الكريمة تماساً خفياً يمنحها جمالاً فنياً، وفي الوقت ذاته لا تلتقي مع الآية الكريمة التقاء مباشراً يجعلها نسخة أخرى منها، بل كانت عبارة تشي ببنية العبارة القرآنية، لتمزجها مع العبارة الشعرية.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

قُلْتُ ما أَنْتِ أَإِنْس

قُلْتُ ما أَنْتِ أَجان

قُلْتُ ما أَنْتِ أَوحي أَم ملَك

خاطب الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة امرأة، وكان حائراً في طبيعة تلك المرأة، أهي إنس أم جان؟ وهذا التساؤل يرد كثيراً في تراثنا الأدبي العربي، ومن بين المواضع التي يرد فيها هذا التساؤل المريب قول الشنفرى واصفاً حال القوم بعد أن غزاهم[2]:

فَإن يك مِن إِنْسٍ لأبرح طَارِقاً   وإن يك جِنّاً ماكها الْجِن تَفْعلُ

---

(1) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 16.

(2)العكبري، أبو البقاء عبد ا بن الحسين بن عبد ا (1984م). إعراب لامية الشنفرى، تحقيق: محمد أديب عبد الواحد جمران، المكتب الإسلامي، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ص: 136.

وفي المقطوعة الشعرية السابقة تساءل الشاعر كما تساءل القوم من قبل عن طبيعة الشخص المعني، فالمرأة التي يتحدث عنها الشاعر مستغربة عنده، لا يدري أهي إنس أم جان، وكذلك الحال عند القوم فقد تساءلوا عن طبيعة تلك الغزوة، وهل الغازي إنس أم جان.

غير أن هناك اختلافاً في طبيعة توظيف العبارة الشعرية بين هذا وذاك، فقد وظف الشنفرى هذا التساؤل في بيان سرعة غزوه، وخفة وطأته، ومقدرته على الاختفاء دون أن يراه أحد، في حين أن الشاعر وظّف هذا التساؤل توظيفاً آخر، يتمثل بطبع تلك المرأة وتكوينها، فهي بجمالها ورقتها ليست كغيرها من الإنس، ولكنها بجسمها وكينونتها كالإنس وليست كالجان، فهذا توظيف مختلف عن توظيف الشنفرى.

ومما يدلنا على أن الشاعر قصد الجانب الجمالي المخصوص في تلك المرأة أنه أتبع هذا التساؤل عن الإنسية والجنية بتساؤل آخر بين فيه أهي وحي أم ملاك، والملاك مضرب المثل في جماله، لذا كان القصد هنا الناحية الجمالية.

ومن ناحية أخرى فقد مثّل هذا السؤال ارتباطاً عميقاً بهذا التراث الشعري العربي، فقط نقل المتلقي من طبيعة تساؤلية تراثية، إلى حالة من التساؤل الحديث القائم على أساس الجمال والفن.

ويقول الشاعر في موضع آخر متحدثاً عن نفسه[1]:

نُور الشمعةِ يكْفِي

فَأنا لا أَحتَاج ِلشَمسِ

تَمحو لَيلَ الأرضِ ولا

تَدخُلُ كَهفِي

تلتقي هذه الأسطر الشعرية مع آية قرآنية كريمة، هي قوله سبحانه وتعالى: " وتَرى الشمس ِإذَا طلَعتْ تَزاور عن كَهفهم ذَاتَ الْيمِين وإِذَا غَربتْ تَقْرِضهم ذَاتَ

---

(1) عيسى. برقات، ص: 44.

الشمال وهم فِي فَجوةٍ مِنْه ذَلِك مِن آياتِ اللهِ من يهدِ الله فَهو المُهتَدِ ومن يضلِلْ فَلَن تَجِد له وليا مرشِدا"[1].

فإن الشاعر لم يحافظ على بنية نص الآية الكريمة، وإنما أدخل عليها بعض التغييرات التي أسهمت في تكسير المظهر البنيوي لهذه العبارة القرآنية، فإن الحديث في كلا العبارتين ينصب على جانب دخول الشمس إلى الكهف.

غير أن الشمس تدخل إلى الكهف في الآية الكريمة، ولا تدخله في العبارة الشعرية رغم أنها تنفي ظلام الكون كله، ولا تدخل كهف الشاعر.

والشاعر حين تدخّل في تناصه لم يكن مجرد تدخل دون سبب أو غاية، وإنما قصد من هذا التدخّل أن يشي عن حالة من الكآبة التي يحس بها، والظلامية التي تحيط به، والضبابية التي تشعره باليأس، فكل هذا ناجم عن غياب الشمس ضمن البناء الشعري، وعن غياب حسن الطالع ضمن الواقع الذي يعيشه الشاعر، فالشاعر يعيش حالة من الاضطراب الروحي الذي يقوده إلى استشعار ذلك الظلام الشديد في نفسه دون أن يستشعر ضوء الشمس من حوله.

وفي موضع آخر يقول الشاعر متحدثاً عن أبيه[2]:

عِنْدما كَانَتِ الشمس مكْسوفَةً غَافِلَة
وَأنَا قاب سبعِ سِنِين وَأدنَى
عرفْتُ أَبِي جيداً حِينَما كَان يدقُ
آهاتِهِ عبر نَاي الْقَصب

تلتقي هذه العبارات الشعرية مع آية قرآنية كريمة، يقول سبحانه وتعالى: " فَكَان قَاب قَوسين أَو أَدنَى"[3].

لم يحافظ الشاعر ضمن عبارته الشعرية السابقة على اتّزان العبارة القرآنية التي أعدها للتناص، وإنما حاول أن يغير في بنية النص، فيكسر تلك البنية على اعتبار إعادتها وفق نظام تركيبي بنائي آخر يتوافق مع الطبيعة الدلالية للعبارة الشعرية

---

(1) سورة الكهف، آية: 17.

(2) عيسى. حتى لو، ص: 95.

(3) سورة النجم، آية: 9.

والسياق الشعري الذي هو في صدده، فقد التقت العبارتان في دلالتهما على القرب المكاني أو الزماني، مع اختلاف عبارة الشاعر حين دلت على القرب الزماني، في حين أن الآية الكريمة دلّت على القرب المكاني.

ولقد أعاد الشاعر توظيف تلك العبارة القرآنية في عبارته الشعرية ليصل إلى معنى المقاربة الظاهر في قوله: قاب سبع سنين، فكانت تلك المقاربة تستمد معناها من معنى العبارة القرآنية، وعلاوة على ذلك كله فقد منحت هذه العبارة القرآنية العبارة الشعرية مزيداً من الجمال والفنية، وذلك انطلاقاً من ارتباطها بالنص القرآني المقدس.

ويتنقّل الشاعر بين نصوص التراث العربي الأدبي المختلفة، فلا يكتفي بإيراد التناصات القرآنية أو الشعرية فحسب، بل نجده يتأثر ببعض النصوص النثرية الحكيمة التي أُثرت عن السلف الصالح، إذ يقول في موضع آخر[1]:

علَى أي وهمٍ أَنْتَ يا أَنْتَ خَائِفُ　　　وحدسك مجروح وحلْمك زائِفُ

هو العمر لا ذَنْب لَه حِين تَنْقَضِي　　　فَأَنْتَ الَذِي يمضِي وعمرك واقِفُ

إذ يلتقي البيت الثاني من هذه النتفة الشعرية مع قول للحسن البصري ـ رحمه ا تعالى ـ يبين فيه أن الإنسان عبارة عن زمن، وكلما مضى هذا الزمن نقص الإنسان حتى يصل إلى الموت، يقول: "يا ابن آدم إنما أنت عدد، كلما نقص يوم نقص بعضك"[2].

فالذي ينقص ليس العمر، وإنما هو الإنسان بذاته، فإنه ينقص، أما العمر فهو واقف، وهذا هو معنى البيت الشعري الذي أورده الشاعر.

ربما كان هذا التناص بعيداً في توجيهه، غير أن المعنى يتوافق بين طرفي العبارة، فكلا المعنيين يدل على نقص الإنسان لا نقص الحياة أو العمر، فالإنسان هو

---

(1) عيسى. جبريا، ص: 57.

(2)الهمذاني، محمد بن الحسين بن عبد الصمد الحارثي العاملي (1998م). الكشكول، تحقيق: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ج: 1، ص: 8، 9.

الذي يسير إلى نهاية العمر وليس العمر الذي يمضي به إلى النهاية، وهذا فحوى العبارتين.

غير أن الشاعر لم يأخذ العبارة التراثية على حالها هكذا، وإنما وظّفها توظيفاً رائعاً ضمن أسلوبية خاصة نبعت من تكسير بنية هذا النص، وعدم الاعتداد به وفق هيئته المنقولة عن السلف، فأخذ المعنى العام، ونسج عبارته الحكيمة وفقها.

إن مزج الشاعر ملامح التراث الدال على الحكمة بعبارته الشعرية الفذّة نقل تلك العبارة الشعرية إلى نموذج من الحكمة الرائعة، والجمال الفني المتميز من خلال هذا المزج السليم.

وفي موضع آخر يبين فيه الشاعر مقدار الضيق الذي لحق به، وذلك إذ يقول[1]:

فَقَد بِعتُ في رحِمِ أُمي زماني

وضاقَتْ بِي الأرض مذْ لَم تَسعِني

فالسطر الشعري الثاني يلتقي نصياً مع الآية القرآنية الكريمة: " لَقَد نَصركُم الله فِي مواطِن كَثِيرةٍ ويوم حنَينٍ إِذْ أَعجبتْكُم كَثْرتُكُم فَلَم تُغْن عنْكُم شَيئًا وضاقَتْ علَيكُم الْأَرض بِما رحبتْ ثُم وليتُم مدبِرِين"[2].

فإن العبارة الشعرية ارتبطت بالعبارة القرآنية نصياً، غير أنها لم تأخذ بها نصها، وإنما كان الشاعر معتمداً فيها على بعض الوحدات البنائية دون غيرها، فصارت بمثابة التلميح البنائي لموضع التناص، فإن ما دلّنا على موضع التناص فيها قوله: وضاقت بي الأرض، فهذه الوحدات البنائية هي التي دلتنا على موضع التناص في العبارة الشعرية.

لقد أراد الشاعر بهذا التناص أن يربط بين عنصرين مهمين في حياته، العنصر الأول الزمان، فقد بين في السطر الأول أنه قد باع في رحم أمه زمانه، وكان من المناسب أن يبين في السطر الثاني اختلال المكان عنده كما اختلّ الزمان، فبين أن الأرض قد ضاقت عليه، فكما باع زمانه، ضاق مكانه.

---

(1) عيسى. وعليه أوقع، ص: 81.

(2) سورة التوبة، آية: 25.

والشاعر بهذا التناص استطاع أن يربط العبارة الشعرية بنص قرآني كريم من شأنه أن يمنح عبارته الشعرية شيئاً من التراثية والتعالق النصي القويم، فإن القرآن الكريم أكرم نص، وأعظم نص، وأفصح نص، فمن هنا يظهر قيمة تعالق العبارة الشعرية بهذا النص القرآني الكريم.

ويبقى الشاعر عموماً ضمن دائرة التأثر الديني في تناصاته الشعرية، إذ يأخذ "فاتحة الكتاب" كنموذجاً تراثياً نصياً فيجعل من عبارته الشعرية متأثرة به، وذلك إذ يقول[1]:

وحدِي أنا والْباب

والظل يرسم ظِله حولي

يحاورِني

ويحرج دمعتِي

ويسوقُنِي جرحاً فَجرحاً

نَحو فَاتِحةِ الْعِتَاب

لم يحافظ الشاعر في سطره الشعري الأخير على النظام البنائي للعبارة التراثية، بل كسر تلك البنية وأتى ببنية جديدة تخدم عبارته الشعرية، فقد جعل من عبارة "فاتحة الكتاب" عبارة أخرى هي: فاتحة العتاب، والتقت العبارة الثانية مع العبارة الأولى بأنهما تدلان على البداية، فكما أن فاتحة الكتاب تدل على بداية المصحف الشريف، فإن فاتحة العتاب تدل على بداية ذلك العتاب النابع من الجرح اللاحق للجرح.

والشاعر حين تصرف بهذه العبارة التراثية لم يقصد التغيير فيها، وإنما قصد التأثر بها وإقامة عبارة شعرية ذات نظام علائقي مع هذه العبارة، يستطيع من خلالها الوصول إلى دلالة متقاربة بين العبارتين، فتمنح العبارة التراثية عبارته الشعرية مزيداً من الرونق والجمال.

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص: 86.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

هو الصبح يا صاحِبي قد سجى

تلتقي هذه العبارة الشعرية مع آية قرآنية كريمة، يقول سبحانه وتعالى: "والليل إذَا سجى"[2].

استطاع الشاعر توظيف هذه الآية القرآنية نصاً تراثياً ضمن قصيدته الشعرية، غير أن توظيفه لها لم يبق على نظامها التركيبي كما هو، وإنما أزال بعضاً من مكوناتها البنائية، ولم يبق سوى على بعض الوحدات البنائية التي تشير إلى النص الذي داخَلَ الشاعر حين وضع هذه العبارة الشعرية.

وتتفق هاتان العبارتان ـ العبارة القرآنية والعبارة الشعرية ـ في طبيعة المعنى، فالعبارة القرآنية تتحدث عن الليل إذا سجى، أما العبارة الشعرية فتتحدث عن النهار الذي سجى، مع اختلاف أيضاً في ناحية التركيب، فإن العبارة القرآنية تعتمد على أسلوب نحوي يتمثل بالقسم، في حين أن العبارة الشعرية معتمدة على الإخبار، وفرق بين الإنشاء والإخبار في مثل هذه العبارات.

بالرغم من الاختلاف التركيبي والدلالي بين العبارتين، إلا أن الشاعر قد وفق في استحضار هذه العبارة القرآنية ذهنياً، وجعلها قادرة على استيعاب المعنى الذي يريد إيصاله، فقد نقل السجود من الليل إلى الصبح، وهي نقلة تدلّ على تفاؤل الشاعر حين جعل السجود الذي يخص الليل مرتبطاً بالصبح، ثم إنه استطاع من خلال هذا التركيب أن يمنح العبارة مزيداً من الفنية والجمال والارتباط النصي بنص عظيم يتمثل بالقرآن الكريم.

وينقلنا الشاعر إلى غرام محبوبته فيه، فيقول على لسانها[3]:

قالَتْ طَمِئْنُك أين نَبعك مِن فَمِي　　　　ـِبي برعم صحى الْجنُون لَديا

أَقْبِلْ بِخَيالِك علها تَحتَلِني　　　　كم هدني شَوقاً صهيلُك فِيا

---

[1] عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 33.

[2] سورة الضحى، آية: 2.

[3] عيسى. حتى لو، ص: 105.

يلتقي البيت الثاني من هذه المقطوعة الشعرية بآية قرآنية كريمة، يقول سبحانه وتعالى: " واستَفْزز من استَطَعتَ مِنْهم بِصوتِك وأَجلِب عليهم بِخَيلِك ورجِلِك وشَارِكْهم فِي الْأَموال والْأَولَادِ وعِدهم وما يعِدهم الشيطَان إِلا غُرورا"[1].

فإن عبارة الشاعر: أقبل بخيلك، عبارة تتناصية مع قوله: "وأجلب عليهم بخيلك"، فإن الإجلاب كالإقبال في المعنى، يقال: أجلب الرجل الرجل، إذا توعده وجمع عليه الجموع[2]، فهو في معناه أقبل عليه.

غير أن الشاعر لم يكن مورداً للعبارة القرآنية على حالها البنائي، بل استطاع أن يغير في بنية تلك العبارة القرآنية ليدخلها في عبارته الشعرية وفق ما تقتضيه العبارة الشعرية، فالمعنى في الآية الكريمة كان على سبيل التوعد والتخويف، في حين أنها في البيت الشعري على سبيل الرغبة والإرادة، فإن المحبوبة في البيت الشعري هي التي تطلب إقبال خيل الشاعر علها تحتلها، فهي راغبة بتلك الخيل، وذلك الإقبال، في حين أن الآية على سبيل التوعد من ا لإبليس عليه لعنة ا تعالى، فقد توعده سبحانه أنه يستفزز من استطاع منهم، ويجلب بخيله على من يشاء منهم، فإنه في نهاية الأمر سيلقى العاقبة الوخيمة.

غير أن الشاعر حين استفاد من هذه العبارة القرآنية ضمن عبارته الشعرية منح عبارته مزيداً من الفنية والجمال، كما منحها مزيداً من الترابط التراثي بنص موثوق في أدبنا العربي، فاستطاع أن يلفت نظر المتلقي إلى معنى الآية الكريمة، ومعنى عبارته الشعرية.

ويخاطب الشاعر أبا العلاء المعري فيقول[3]:

سيدِي يا أَبا الْعلاءِ الْمعري ما عنَى جرحك البعِيد عنَانِي

جِئْتُ أَشْكُو إِلَيك عتْمةَ روحِي علِني اليوم اتقِي هيلاني

[1] سورة الإسراء، آية: 64.

[2] ابن منظور. لسان العرب، ج: 1، ص: 272، الجذر: جلب.

[3] عيسى. جبريا، ص: 79.

إن عبارة الشاعر: ما عنى جرحك البعيد عناني، تلتقي مع عبارات مثيلة لها في تراثنا الأدبي، كقول الشاعر مثلاً يرثي أبا عبد ا بن الحجاج[1]:

وكَم صاحِبٍ كَمنَاطِ الْفُؤَادِ عنَانِي مِن يومِهِ ما عنَانِي

تلتقي العبارة الشعرية عند الشاعر راشد عيسى بعبارة الشاعر الرضي بقوله: وعناني من يومه ما عناني، فالمعنى متشابه بين العبارتين، كما أن الفكرة متقاربة، فإن ما عنى صاحب الشاعر في كلا العبارتين عناه هو أيضاً، فهو يريد أن يقول لنا إنه متفق مع صاحبه فيما يذهب إليه، وبناء عليه فهو معني بما يعنى به صاحبه.

غير أن الشاعر لم يبق العبارة الشعرية المتناصة على حالها، بل كسر بنيتها النصية، وذلك خدمة لطبيعة المعنى، فإن الشاعر يتحدث عن أبي العلاء المعري، وهو سابق عليه كثيراً، فمن هنا وصف جرحه بالبعيد، فما كان يعني أبا العلاء قديماً يعني الشاعر في هذا الوقت، في حين أن عبارة الرضي تمثلت باليوم، فقال: وعناني من يومه ما عناني، لأنه يتحدث عن صاحبه في زمانه هو، فناسب أن يقول: يومه.

والشاعر حين تأثر بهذه العبارة الشعرية التي سبقته بقرون مضت استطاع أن يشعر المتلقي بأنه أمام مخزون تراثي عميق، ولا بد له من الاطلاع على هذا المخزون التراثي العميق كي يتمكن من الوصول إلى ما يقصده الشعراء في عباراتهم الشعرية.

لقد استطاع الشاعر أن يوظف مجموعة من النصوص التراثية ـ قرآناً وشعراً، ونثراً ـ ضمن عباراته الشعرية، سواء أكان ذلك التوظيف محافظاً على البناء النصي على حاله، أو مدخلاً شيئاً من التكسير في بنية ذلك النص، مع الأخذ بعين الاعتبار أن ذلك التكسير الطارئ على بنية النص إنما كان لغاية يرجوها الشاعر، إما لأجل المعنى والدلالة، أو لأجل التركيب، ففي الأحوال كلها استطاع الشاعر أن يرسم مساراً جديداً للعبارة التناصية التي تقاطعت عبارته الشعرية معها، وأن يقوم

---

(1) البيت للرضي أبي الحسن الموسوي، انظر: ابن حمدون، محمد بن الحسن بن محمد بن علي (1417هـ). التذكرة الحمدونية، دار صادر، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ج: 4، ص: 265.

بتوظيفها توظيفاً جديداً منح عبارته الشعرية مزيداً من الجمال والفنية والارتباط التراثي.

2.4 التناص والإيقاع:

وكما أن للتناص أثراً كبيراً في نواحي التركيب، والمعنى والدلالة، فإنه له أثره أيضاً في مجالات الإيقاع الشعري، سواء في جانب الوزن الشعري، أم في جانب القافية، فإن الإيقاع يمتلك التناسبية الخصائصية التتابعية لأحداث في زمان ما، تُنتج في عقل المتلقي انطباعاً عن التناسب بين فترات الأحداث الكثيرة أو مجموعات الأحداث التي تتألف منها المتوالية أو المتسلسلة[1].

وللإيقاع دور مهم في خلق العبارة الشعرية، فهو قادر على توجيه الألفاظ توجيهاً مناسباً، مما يخلق صورة إيقاعية ذات جاذبية فنية لدى المتلقي، فدون شك أن العبارات الإيقاعية أشد لصوقاً في ذهن المتلقي من العبارات غير الإيقاعية، إذ يمنح الإيقاع الألفاظ خصائص موسيقية تضمها ضمن إيقاعية جمالية شعرية، لها مكانها في تكوين العبارة الشعرية من جهة، وتكوين الصورة الفنية من جهة أخرى[2].

ومن بين المميزات التي تتميز بها العبارة الشعرية عن العبارة النثرية اشتمالها على الإيقاع، فإن العبارة الشعرية عبارة إيقاعية، تعتمد على الوزن والقافية والموسيقى الداخلية، في حين أن العبارة النثرية لا تعتمد على شيء من هذا، وهذا عائد إلى الوزن والقافية بالدرجة الأولى، والسبب المنطقي في فضيلة الوزن، هو أنه، بطبعه، يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة. لا بل إنه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة. إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة. وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما يجعل كل

---

(1) انظر: هايمن. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج: 2، ص: 156.

(2) صبح، علي علي (د.ت). الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، ص: 147.

نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة. ولذلك كان الشعر مؤثرا بحيث كان القدماء يعدونه ضربا من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير[1].

ومن هنا فإن التناص قادر على التأثير في الوزن والقافية باعتبارهما ركنين أساسيين في خلق الإيقاع الشعري، وذلك كما سنبينه في الصفحات الآتية:

3.4 التناص الإيقاعي في الوزن:

وثمة بعض الملامح التي يؤثر فيها التناص على الوزن، فالعبارة التي تأثر بها الشاعر تمتلك وزناً خاصاً بها، فإذا اتّفقت هذه العبارة وزنياً مع طبيعة وزن قصيدة الشاعر فإنه يبقيها كما هي، أما إذا لم يتفق وزنها مع وزن قصيدته فإنه يحورها ويقوم بتكسير بنية النص حتى يصل إلى عبارة متوافقة وزنياً مع عبارته الشعرية، فالشاعر مثلاً يقول في موضع من المواضع[2]:

عِنْدما كانَتِ الشمس مكْسوفَةً غَافِلَة

وَأَنَا قاب سبع سِنِين وَأدنَى

عرفْتُ أَبِي جيداً حِينَما كان يدقُقُ

آهاتِهِ عبر نَاي الْقَصب

فالعبارة التي تظهر فيها آلية التناص قوله: وأنا قاب سبع سنين وأدنى، وهذه العبارة تلتقي مع الآية القرآنية الكريمة: " فَكَان قَاب قَوسين أَو أَدنَى"[3].

وبناء على هذا التناص فإن المتوقع من الشاعر أن يأتي بعبارته الشعرية كالآتي: وأنا قاب سبع سنين أو أدنى.

هذا إذا أراد أن يبقي على بناء العبارة القرآنية كما هي، غير أن الشاعر واجه مشكلة وزنية لو أورد العبارة القرآنية كما هي، فإن التفعيلة التي بنى عليها قصيدته تفعيلة فاعلن"، ويظهر ذلك كما يلي:

---

(1)الملائكة، نازك صادق (د.ت). قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، الطبعة الخامسة، ص: 225.

(2) عيسى. حتى لو، ص: 95.

(3) سورة النجم، آية: 9.

وَأَنَا/ قاب سب/عِ سِنِي/ن وَأَد/نَى

فعلن / فاعلن / فعلن / فعلن / فا

ولو أن الشاعر أتى بالعبارة القرآنية كما وردت في الآية الكريمة بنائياً لكانت العبارة: سبع سنين أو أدنى، وهنا ينكسر الوزن، فتصير التفعيلة:

ن وأد

فاعلن

إلى: ن أَو أَد

فعَولن.

و"فعولن" ليست من زحافات "فاعلن" فمن هنا آثر الشاعر تكسير بنية النص للوصول إلى الوزن الصحيح المناسب لعبارته الشعرية، وكان ذلك بحكم الوزن الذي أجبره على ذلك.

ومن الأمثلة على ذلك أيضاً قول الشاعر[1]:

واغْتَسِلي مِن نَهرِ اللقْيا

واعتَصِمي بِحِبال ا ِ وجِيئي

نَتحِد كسنبلَتَين ونُفْلِتُ

مِن أَي حِصار

فإن التناص الظاهر في الأسطر الشعرية السابقة يتمثل في قول الشاعر: واعتصمي بحبال ا وجيئي، فإن هذه العبارة الشعرية تلتقي مع العبارة القرآنية في قوله سبحانه وتعالى: " واعتَصِموا بِحبل اللهِ جمِيعا ولَا تَفَرقُوا واذْكُروا نِعمتَ اللهِ علَيكُم إِذْ كُنْتُم أَعداء فَأَلفَ بين قُلُوبِكُم فَأَصبحتُم بِنِعمتِهِ إِخْوانًا وكُنْتُم علَى شَفَا حفْرةٍ مِن النارِ فَأَنْقَذَكُم مِنْها كَذَلِك يبين الله لَكُم آياتِهِ لَعلكُم تَهتَدون"[2].

فإن هذه العبارة الشعرية تلتقي مع تلك الآية الكريمة، ولسنا في صدد الحديث عن الناحية البنائية للعبارة، بل نتحدث عن الناحية الوزنية، فإن الآية تقول: واعتصموا

---

(1) عيسى. شهادات حب، ص: 31.

(2) سورة آل عمران، آية: 103.

بحبل ا ، في حين أن الشاعر يقول: واعتصمي بحبال ا ، فإن الفارق الظاهري بين العبارتين يتمثل في أن الشاعر قد جمع الحبل المنفرد في الآية الكريمة، وكان الوزن في ظننا هو الدافع لذلك، فإن وزن العبارة الشعرية هو:

واعتَصِمِي بِحِبال ا ِ وجِيئي

وع/ تَصِمي / بِحِبا/ لِلْلا/ هِوجِي/ ئي

فالتفعيلة التي بنى عليها الشاعر قصيدته هي تفعيلة "فاعلن" وزحافها، ومن بين تلك الصور الوزنية لـ "فاعلن" وزن "فِعِلُن"، وهو الأكثر في القصيدة، غير أن الشاعر لو قال: بحبل ا لاختلاف الوزن على النحو الآتي:

واعتَصِمِي بِحبل ا ِ وجِيئي

وع/ تَصِمي / بِحب/ لِلْلا/ هِوجِي/ ئي

ووفقاً لهذا التناص التام بين العبارة الشعرية والعبارة القرآنية فإن الوزن الشعري ينكسر، ولا تعود تفعيلة القصيدة مستقيمة، فقد صارت "فَعِلن" إلى "فَعو" وهذه الأخيرة ليست من زحافات "فاعلن" لذا فإن الشاعر طلباً للوزن قال: بحبال ا ، بدلاً من: بحبل ا .

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

خَجِلَ الطريقُ لأنه مِثْلِي

غَريب لم يجرب ذَاتَ عِشْقٍ لَذةَ

الألمِ الْجمِيل

فَتَركْتُه فِي بطْن وادٍ غَير ذِي زرعٍ

وعدتُ بِمدمعتِي وحدِي أَنَا والْحلْم

والْقَلْب الضلِيل

فقد جاءت العبارة الشعرية بقوله: في بطن وادٍ، وهي متناصة مع الآية الكريمة: "ربنَا إِني أَسكَنْتُ مِن ذُريتِي بِوادٍ غَير ذِي زرعٍ عِنْد بيتِك الْمحرمِ ربنَا لِيقِيموا

---

(1) عيسى. ريشة صقر، ص: 18 ـ 19.

الصلاةَ فَاجعلْ أَفْئِدةً مِن الناسِ تَهوي إِلَيهم وارزقْهم مِن الثمراتِ لَعلهم يشْكُرون"[1].

فالشاعر لم يأتِ بالعبارة القرآنية على حالها، وإنما أضاف كلمة "بطن" بين الباء والواد، فصارت العبارة: ببطن واد، وما هذا التغيير إلا لعلة وزنية في ظننا، علاوة على تكسير بنية النص، إذ إن التفعيلة التي بنيت عليها القصيدة "متَفاعِلن"، وذلك كما يلي:

فَتَركْتُه فِي بطْن وادٍ غَير ذِي زرعٍ

فَتَركْتُهو/ في بطْن وا/ دِن غَير ذي.

ولو أتى بالعبارة الشعرية كما هي في عبارتها القرآنية لانكسر الوزن في تفعيلته، إذ يصير:

فَتَركْتُه بوادٍ غَير ذِي زرعٍ

فَتَركْتُهو/ بِوا / دِن غَير ذي.

فتصير تفعيلة "متفاعلن" إلى "فَعو" وليس من زحافات هذه التفعيلة أن تأتي على فعو، لذا قام الشاعر بإدخال وحدة بنائية جديدة على النص، أدت إلى استقامة الوزن عنده.

4.4 التناص الإيقاعي في القافية:

وكما يؤثر التناص على الوزن فإنه يؤثر كذلك على القافية، فمن شأن الإيقاع الموسيقي للشعر أن يشتمل على القافية، فإنها تمنح القصيدة مزيداً من الإيقاع والموسيقى، فمن مميزات القصيدة العربية عمودية كانت أم تفعيلة أن تشتمل على قافية، وإن كان شعر التفعيلة يتحرر من هذه القافية، غير أن الشعراء دأبوا على إيرادها، فالقصيدة العربية تأبى أن تكون خالية من القافية، لما فيها من نظام موسيقي يخدم القصيدة الشعرية إيقاعياً[2].

---

(1) سورة إبراهيم، آية: 37.

(2) انظر: الدسوقي. في الأدب الحديث، ج: 2، ص: 237.

والشاعر راشد عيسى جعل من التناص في بعض الأحوال ركيزة للقافية، فبنى قافيته على جزء من نص سابق، وأكمل بعدها قافية القصيدة، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قوله[1]:

إني لأُقْسِم بِالْبَلَد

نَام الذِين تَقَنعوا بِالْحب يا وطَنِي

وغَطاهم ذُباب الْوقْتِ

وأَنا تَزنرتُ الطرِيقَ إِلى البِلادِ

إذ يظهر في الأسطر الشعرية السابقة أنه ثمة تناص بين هذه العبارة الشعرية والآية القرآنية الكريمة: "لا أُقْسِم بِهذَا الْبلَدِ"[2].

فإن الشاعر قد جعل هذا التناص ركيزة للقافية، والدليل على ذلك أنه لما أكمل قصيدته بنى بعضاً من قافية الأسطر الشعرية التالية على زنة "البلد"، الناشئة من تناصه بالآية القرآنية الكريمة، وذلك إذ يقول[3]:

فَهمتُ وحدِي ما يريد الزنْزلَخْتُ

فَاستَقْبلَتْ وجعِي الرياح وعمدتْني

قَبلَ أَن يصحو أَحد

فإن السطر الشعري الأخير مثّل الارتباط الموسيقي بين القافية السابقة "إني لأقسم بالبلد"، وبين هذا السطر، وكما هو ظاهر لنا فإن الشاعر قد بنى هذه القافية الشعرية استناداً إلى التناص، فقد جعله ركيزة للقافية.

ومن بين المواضع كذلك التي اعتمد فيها الشاعر على التناص في بناء قافيته، ما جاء في قوله[4]:

أُسائِلُ عنْكِ.. أَبحثُ عن يقِيني

عن الصدر الربيعي الأمين

---

(1) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 64.

(2) سورة البلد، آية: 1.

(3) عيسى. بكائية قمر الشتاء، ص: 64.

(4) عيسى. شهادات حب، ص: 65.

عن القَلْبِ الذي يحتَل قَلْبي

لِتَكْبر في حدائِقِهِ غُصوني

فإن السطر الشعري: عن الصدر الربيعي الأمين، يشتمل على تناص بالآية القرآنية الكريمة: "وهذَا الْبلَدِ الأَمِين"[1].

إذ اشتمل السطر الشعري على وصف للصدر بأنه أمين، كما اشتملت الآية الكريمة على وصف للبلد بأنه أمين، ومن هنا جاء التناص، غير أن الشاعر علاوة على تكسيره لبنية النص جعل من هذا التناص ركيزة للقافية، فقد اشتملت الأسطر السابقة أيضاً على قافية تناسبت مع هذا التناص، وهي: يقيني، وغصوني، فإن هاتين الكلمتين الواقعتين في قافية الأسطر الشعرية تؤديان نظاماً موسيقياً متوافقاً مع الكلمة المرتبطة بالتناص القرآني سابق الذكر.

وبناء على ما سبق كله يمكن الوصول إلى النتائج الآتية:

1 . للتناص أثر مهم في إيقاع وموسيقى الشعر، سواء في القافية أو الوزن، وهذا ناشئ من طبيعة العبارات التي تتقاطع مع عبارات الشاعر.

2 . يغير الشاعر في بنية النص الذي يريد أن يتقاطع مع نصه وفقاً لطبيعة الوزن الذي يبني عليه قصيدته، فإن ذلك الوزن سبيل إلى تحويل النص الأصلي عن بنيته ليتوافق مع بنية القصيدة.

---

(1) سورة التين، آية: 2.

الخاتمة

إن من المعهود في البحث العلمي أن تأتي نتائج ذلك البحث العلمي موازية للجهد الذي بذله الباحث في الوصول إلى النتائج، ومن هنا فإن نتائج هذه الدراسة جاءت موازية لما بذلته من جهد، وهي على النحو الآتي:

أولاً: لقد جعل الشاعر راشد عيسى من الحقل الدلالي سبيلاً إلى إيجاد علاقات جديدة ناظمة بين عناصر الحقل الدلالي الواحد، ولم يكتفِ بإيراد العلاقات الأساسية ضمن هذا الحقل، بل خلق علاقات جديدة، كما رأينا ذلك في الأمثلة الشعرية السابقة.

ثانياً: إن الوصول إلى دلالة العنصر المعجمي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحقل الدلالي الذي تنضوي تحته، ووفق نظرية الحقول الدلالية فإن تلك العناصر ترتبط مع حقلها الدلالي بعلاقة ما، وإذا استطاع المتلقي الوصول إلى تلك العلاقات التي تربط بين العناصر المعجمية مع حقولها الدلالية فإنه يمكن له أن يفهم المقصود بتلك العناصر المعجمية داخل الخطاب الأدبي عموماً والشعري خصوصاً.

ثالثاً: يظهر لنا المزج الواضح بين الحقول الدلالية عند راشد عيسى، وإن لهذا المزج سبيل إلى تحميل العناصر المعجمية مزيداً من العلاقات الدلالية التي تربطها بحقولها العامة، وذلك وفقاً لطبيعة الخطاب الشعري الذي توجد فيه.

ثالثاً: لقد كان الشاعر راشد عيسى موفقاً في اختياراته الأفقية والعمودية ضمن نصوصه الشعرية، وهذا ما استطعت أن أتوصل إليه من خلال استقرائي لنصوص دواوين الشاعر.

رابعاً: إن مجموعة الأمثلة والنماذج التي أوضحتها ضمن المبحث السابق لا تعني حصر ذلك الاختيار الموفق بهذه النماذج فحسب، بل هناك مجموعة كبيرة من النماذج الشعرية التي وفق الشاعر ضمنها في اختيارته الشعرية المتعلقة بالمفردات وقيمتها الأفقية والعمودية.

خامساً: يعتمد التوفيق في الاختيار الأفقي والعمودي على بعض الجوانب الصرفية خاصة ما يتعلق منها بالمشتقات، فإن صيغة المبالغة مثلاً تمثل قمة الاختيار العمودي حين تُقاس بصيغة اسم الفاعل، وهذا ما لاحظناه ضمن النماذج الشعرية السابقة.

سادساً: كان استعمال الشاعر للانزياح الإسنادي المرتبط بالجملة الفعلية أكثر من اعتماده على الانزياح الإسنادي المرتبط بالجملة الاسمية.

سابعاً: حاول الشاعر أن يجعل من انزياحاته لا مألوفة بأكبر قدر ممكن من الفنية والموهبة، كي يتميز عمن سواه من الشعراء في منهجه الشعري المتعلق بالانزياح.

ثامناً: لم يكن استعمال الشاعر للانزياح التركيبي أكثر من استعماله للانزياح الإسنادي، فقد كان الانزياح الإسنادي أكثر حضوراً في قصائد الشاعر من الانزياح التركيبي.

تاسعاً: نوع الشاعر في طبيعة هذا الإسناد التركيبي بين العلاقات التركيبية المتعددة، وصفية، وإضافية، وحذفية، وتقديم وتأخير، فاستعمل هذه الأنماط التركيبية جميعها من أجل الوصول إلى عبارة فنية لا مألوفة.

عاشراً: يدلّ الانزياح عموماً عند الشاعر، والانزياح التركيبي خصوصاً على اضطراب في نفس الشاعر، خاصة مع الحذف والتقديم والتأخير، فإن هذا الاضطراب يؤدي به إلى مثل هذه الانزياحات التركيبية ذات الوظيفة اللا مألوفة في نظام الدلالة للعبارات الشعرية.

حادي عشر: كان ارتكاز الشاعر في مفارقاته التي عرضناها يتمثل بالتضادية التي ينسج حولها مفارقته، ونتيجة لذلك نجده يعتمد في بعض الأحيان على اسلوب الطباق المعروف في البلاغة القديمة.

ثاني عشر: قلما نجد الشاعر يبني مفارقته على السخرية والتهكم المباشر، وإنما هي سخرية وتهكم ممزوج ببعض الجدية التي لا يمكن معها استظهار ملامح تلك المفارقة على الوجه التام.

ثالث عشر: استطاع الشاعر أن يوظف مجموعة من النصوص التراثية ـ قرآناً وشعراً، ونثراً ـ ضمن عباراته الشعرية، سواء أكان ذلك التوظيف محافظاً على البناء النصي على حاله، أو مدخلاً شيئاً من التكسير في بنية ذلك النص، مع الأخذ بعين الاعتبار أن ذلك التكسير الطارئ على بنية النص إنما كان لغاية يرجوها الشاعر، إما لأجل المعنى والدلالة، أو لأجل التركيب، ففي الأحوال كلها استطاع الشاعر أن يرسم مساراً جديداً للعبارة التناصية التي تقاطعت عبارته الشعرية معها، وأن يقوم بتوظيفها توظيفاً جديداً منح عبارته الشعرية مزيداً من الجمال والفنية والارتباط التراثي.

رابع عشر: للتناص أثر مهم في إيقاع وموسيقى الشعر، سواء في القافية أو الوزن، وهذا ناشئ من طبيعة العبارات التي تتقاطع مع عبارات الشاعر.

خامس عشر: يغير الشاعر في بنية النص الذي يريد أن يتقاطع مع نصه وفقاً لطبيعة الوزن الذي يبني عليه قصيدته، فإن ذلك الوزن سبيل إلى تحويل النص الأصلي عن بنيته ليتوافق مع بنية القصيدة.

ثبت المصادر والمراجع

الأحمد نكري، القاضي عبد النبي بن عبد الرسول (2000م). **دستور العلماء، أو جامع العلوم في اصطلاحات الفنون،** عرب عباراته الفارسية: حسن هاني، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

إسكندر، يوسف (2008م). **اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات،** دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

بحيري، سعيد حسن (1995م). **من أوجه التوافق والتخالف بين البحث اللغوي والبحث الأسلوبي،** مجلة الدراسات الشرقية، العدد الخامس عشر، جامعة القاهرة، مصر.

بشر، كمال (د.ت). **دراسات في علم اللغة،** دار غريب للطباعة والنشر، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (1992م). **دلائل الإعجاز في علم المعاني،** تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ـ مصر، ودار المدني، جدة ـ السعودية، الطبعة الثالثة.

الجرجاني، علي بن محمد بن علي (1983م). **كتاب التعريفات،** ضبطه وصححه: مجموعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

جمعة، حسين (2003م). المسبار في النقد، **اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الأولى.**

حسان، تمام (2006م). **اللغة العربية معناها ومبناها،** عـالم الـكتب، الطبعة الخامسة.

حسان، تمام (د.ت). **مناهج البحث في اللغة،** مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى.

حسن، عباس (د.ت). **النحو الوافي،** دار المعارف، القاهرة ـ مصر، الطبعة الخامسة عشرة.

ابن حمدون، محمد بن الحسن بن محمد بن علي (1417هـ). **التذكرة الحمدونية،** دار صادر، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

ابن حنبل، أبو عبد ا أحمد بن محمد (2001م). **مسند أحمد،** تحقيق: شعيب الأرنؤوط، وعادل مرشد، وآخرون، إشراف: عبد ا بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

خليف، يوسف (1997م). **مناهج البحث الأدبي،** دار الثقافة، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى.

الدسوقي، عمر (2000م). **في الأدب الحديث،** دار الفكر العربي، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

الرواشدة، سامح (2013م). **جماليات التعبير في القرآن الكريم،** الصايل للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى.

الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو (1993م). **المفصل في صنعة الإعراب،** تحقيق: علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

السعدني، مصطفى (1991م). **التناص الشعري قراءة أخرى في قضية السرقات،** منشأة المعارف، الإسكندرية ـ مصر، الطبعة الأولى.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (1988م). **الكتاب،** تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ـ مصر، الطبعة الثالثة.

الشابي، أبو القاسم (د.ت). **شرح ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله،** شرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، سلسلة شعراؤنا، بيروت ـ لبنان.

الشايب، أحمد (2003م). **الأسلوب،** مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ـ مصر، الطبعة الثانية عشرة.

شوقي ضيف، أحمد شوقي عبد السلام (د.ت). **الأدب العربي المعاصر في مصر،** دار المعارف، القاهرة ـ مصر، الطبعة الثالثة عشرة.

صبح، علي علي (د.ت). **الصورة الأدبية تاريخ ونقد،** دار إحياء الكتب العربية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

طودوروف، تزفيطان (1987م). **الشعرية،** ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ـ المغرب، الطبعة الأولى.

عبد التواب، رمضان (1997م). **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي،** مكتبة الخانجي، القاهرة ـ مصر، الطبعة الثالثة.

عصفور، جابر (د.ت). **نظريات معاصرة،** مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة ـ مصر.

العكبري، أبو البقاء عبد ا بن الحسين بن عبد ا (1984م). **إعراب لامية الشنفرى،** تحقيق: محمد أديب عبد الواحد جمران، المكتب الإسلامي، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

عمر، أحمد مختار (1998م). **علم الدلالة،** دار عالم الكتب، القاهرة ـ مصر، الطبعة الخامسة.

عمر، أحمد مختار عبد الحميد (2003م). **البحث اللغوي عند العرب،** دار عالم الكتب، بيروت ـ لبنان، الطبعة الثامنة.

عيسى، راشد (1984م). **شهادات حب،** المطبعة الاقتصادية، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى.

عيسى، راشد (1988م). **امرأة فوق حدود المعقول،** مطابع الفرزدق التجارية، الرياض ـ الأردن، الطبعة الأولى.

عيسى، راشد (1993م). **بكائية قمر الشتاء،** دار الإبداع للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى.

عيسى، راشد (1997م). **وعليه أوقع،** منشورات وزارة الثقافة، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى.

عيسى، راشد (2001م). **ما أقل حبيبتي،** جمعية عمان للمطابع التعاونية، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى.

عيسى، راشد (2008م). **برقات،** دار أزمنة، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى.

عيسى، راشد (2009م). **ريشة صقر،** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا، الطبعة الأولى.

عيسى، راشد (2012م). **جبريا،** أمانة عمان الكبرى، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى.

عيسى، راشد (2012م). **حتى لو،** دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى.

عيسى، راشد (2012م). **حفيد الجن، سيرة شعرية،** وزارة الثقافة الأردنية، عمان ـ الأردن، الطبعة الأولى،

فندريس، ج (1950م). **اللغة،** ترجمة عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى.

كوهن، جان (1986م). **بنية اللغة الشعرية،** ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء ـ المغرب، الطبعة الأولى.

كوين، جون (د.ت). **النظرية الشعرية،** ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ـ مصر.

ابن مالك، أبو عبد ا محمد بن عبد ا (1990م). **شرح تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد،** تحقيق: عبد الرحمن السيد، ومحمد بدوي المختون، دار هجر للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى.

مصطفى، إبراهيم، وأحمد الزيات، وحامد عبد القادر، ومحمد النجار (د.ت). **المعجم الوسيط،** مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة.

الملائكة، نازك صادق (د.ت). **قضايا الشعر المعاصر،** دار العلم للملايين، بيروت ـ لبنان، الطبعة الخامسة.

مندور، محمد (2004م). **في الميزان الجديد،** دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى.

ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي المصري الإفريقي (1414هـ). **لسان العرب،** دار صادر، بيروت ـ لبنان، الطبعة الثالثة.

ناظم، حسن (2003م). **مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى.

هايمن، ستانلي إدغار (1958، 1960م). **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ـ لبنان، بالتعاون مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى.

الهمذاني، محمد بن الحسين بن عبد الصمد الحارثي العاملي (1998م). **الكشكول**، تحقيق: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

هولب، روبرت (2000م). **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ـ مصر، الطبعة الأولى.

هيكل، أحمد عبد المقصود (1994م). **تطور الأدب الحديث في مصر**، دار المعارف، القاهرة ـ مصر، الطبعة السادسة.

ويس، أحمد محمد (2005م). **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

ياكبسون، رومان (1988م). **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حموز، الطبعة الأولى.

ابن يعيش، أبو البقاء يعيش بن علي (2001م). **شرح المفصل**، قدم له: الدكتور إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى.

المعلومات الشخصية

الاسم: شهيرة حمد المراحلة

التخصص: ماجستير اللغة العربية وآدابها

الكلية: الآداب

السنة: 2015

هاتف رقم:799329555